This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

~~EZ. 281 A. 1~~
TNR.10516

~~257 f. 43~~

10. vergriffen / 14

o.p. scarce
1916

Die Schicksals-Tragödie

in ihren

Hauptvertretern

Von

Jacob Minor

Privatdocent an der Universität Prag.

Frankfurt a/M.
Literarische Anstalt
Rütten & Loening.
1883.

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
27 NOV. 1941
OF OXFORD

Druckerei von August Osterrieth, Frankfurt a/M.

Meinen lieben Eltern

Jacob und Friederike Minor

in dankbarer Erinnerung.

EINLEITUNG.

Wie Börne die Schicksalsidee selbst mit Recht als eine Mischung von antiker und romantischer Denkweise, als ein christliches Heidenthum bezeichnet hat, so beruht auch das Schicksalsdrama auf antiken und romantischen Elementen.

Durch Nachbildung der antiken Tragödie gelangte Schiller in seiner »Braut von Messina« zur Schicksalstragödie. Er suchte nach einem Stoffe, bei welchem alles äussere Geschehen in die Ferne gerückt und nur die Entwicklung auf der Bühne gegeben werden könnte; er sah ein, welche Vortheile hierbei die Aufnahme der antiken Schicksalsidee und des Orakelwesens dem Dichter gewähre. Die Dichter der Schicksalsdramen bilden sich für die Entwicklungs- oder Enthüllungstragödie ein typisches Schema aus, welches zwar beständig variirt wird, in seinen Grundzügen aber dasselbe bleibt.

Auf romantischen Voraussetzungen beruht nicht nur die äussere Versform, die vierfüssigen gereimten Trochäen oder die frei wechselnden jambischen Verse, welche zuerst von den Romantikern in das Drama eingeführt wurden;

sondern auch die hervorragende Bedeutung, welche die Mittel der Stimmungspoesie, eine Errungenschaft der romantischen Schule, für die Schicksalsdramen haben. Romantiker haben die ersten Schicksalsdramen in Deutschland geschrieben: Karl Philipp Moriz, den man ihnen beizählen darf, hat in seinem »Blunt« nach englischem Muster denselben Stoff wie Zacharias Werner im vierundzwanzigsten Februar behandelt; Tiecks »Abschied« und »Karl von Berneck« behandeln, das letztere im Anschluss an das Ritterdrama, den späteren Schicksalstragödien geläufige Motive.

Damals, am Ende des vorigen Jahrhunderts, wo auch Schiller in seinen Dramen wiederholt an fatalistische Ideen streifte, war der Schicksalsidee auf den Brettern noch kein dauernder Erfolg gegönnt: sie wurde von den Gebildeten aus der Antike herübergenommen, blieb aber dem eigentlichen Volke fremd. Erst als das Unglück des Jahres 1806 die Herzen völlig entmuthigte und eine dumpfe Schwüle über ganz Deutschland herrschte; als endlose Kriege und daraus entstandene Nöthen, wie Misswachs, Viehseuche, Brand den Wohlstand heruntergebracht, das Grundeigenthum zerstört oder entwerthet, das Leben der Menschen dem wilden Zufalle preisgegeben hatten; als Helden und Verbrecher (nach Müllner die treusten Anhänger des Schicksalsglaubens, weil sie ihn brauchen, jene um kühnes zu wagen, diese um vor dem Richterstuhl ihres Gewissens eine tröstende Ausrede zu gewinnen) in vielen tausend Fällen gleich wogen oder sich begegneten: erst in dieser Zeit wusste auch das völlig entmuthigte und niedergeschlagene Volk keine andere Zuflucht als bei den fatalistischen Ideen. Jetzt fand die Schicksalstragödie, sobald der Besuch des Theaters ihm wieder ermöglicht war, im

Herzen des Volkes einen günstigen Boden und erzielte bis dahin unerhörte Bühnenerfolge. In runder Zahl werden wir die Jahre 1815 und 1825 als die Grenzpunkte für Entstehen und Verschwinden dieser bald abgelebten Gattung ansehen dürfen, wenn auch einzelne Erzeugnisse den Verfall derselben überlebten. Nachdem langsam und durch reactionäre Zeitströmungen verzögert die Segnungen des Friedens wieder fühlbar geworden waren, stieg auch die Hoffnung des Volkes kühner empor und die nach und nach eingeführten Geschwornengerichte liessen das Walten der göttlichen Gerechtigkeit auf Erden bald in einem anderen Licht erscheinen als die Schicksalstragödie.

INHALT.

Seite

ZACHARIAS WERNER 1

ADOLF MÜLLNER 100

HOUWALD 155

ZACHARIAS WERNER.

Neben Heinrich von Kleist ist Zacharias Werner der bedeutendste Vertreter des romantischen Geistes auf dem Gebiete des Drama. Er war bestimmt und befähigt das Erbe Schillers anzutreten und die romantische Kunst mit der Bühne zu versöhnen. Aber ihn, wie Heinrich von Kleist, hinderte ein verfehltes Leben, den selbstgestellten Aufgaben und den Erwartungen seiner Freunde und Gönner zu genügen. Wenn uns aber Heinrichs von Kleist Leben mit so tragischer Gewalt ergreift, dass auch bei den grössten Sonderbarkeiten seines Geistes sich kaum ein Lächeln über unsere Lippen wagt: so sind wir auf der andern Seite zu leicht geneigt, Werners würdelosen Cynismus von seiner spasshaften Seite zu nehmen und den Fluch der Lächerlichkeit in die Geschichte zu übertragen, welcher den Mann mit der unvermeidlichen Schnupftabaksdose und den tiefen Bücklingen durchs Leben verfolgte. Hat er es durch seinen Mangel an Haltung doch selbst dahin gebracht, dass ihn seine Freunde zu der Gattung von Menschen zählten, denen der Ernst zum Spass und der Spass zum Ernst, die Grimasse zur Physiognomie wird. Dieses karikaturenhafte Äussere war nur der Abdruck einer ebenso verzerrten Seele, welche in den höchsten Höhen und

in den tiefsten Tiefen gleichmässig zu Hause war und zwischen Sublimation und Gemeinheit rastlos hin und hergeworfen wurde. Aber bei allen grotesken Zügen seines äussern und innern Menschen war Werner im letzten Grunde eine tiefe Natur, welche eine ernste Betrachtung lohnen kann, und mit Recht hat er sich selber in seinem letzten Gedichte ein so in bunten Trieben kreisendes Menschenherz genannt, wie die Natur nur selten eines hervorgebracht; ein altes Kind, das kreuz und quer zur Liebe muss.

Friedrich Ludwig Zacharias Werner stammt aus Königsberg (geboren in der Nacht vom 18. auf den 19. November 1768); aus der Stadt, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die seltsamsten geistigen Extreme innerhalb ihrer Mauern beherbergte und umgekehrt wieder das, was sich innerlich zu berühren schien, trotz der räumlichen Nachbarschaft energisch auseinander hielt. Hier wohnte neben einem kritischen Genie und Helldenker von Kants Grösse der ahnungsreiche aber verschwommene und gestaltlose Hamann. Wir glauben in ihm eine Annäherung an Zacharias Werner zu verspüren, und wie fremd stand auf der andern Seite der alte Heide, der mitten unter Katholiken als ein Verstockter starb, dem jungen Romantiker gegenüber, der mitten unter Protestanten zur heiligen Jungfrau betete. Eine energische Thätigkeit der Phantasie ist bei Hamann nirgends wahrzunehmen; aber in demselben Königsberg löste den Verfasser der »Kreuz- und Querzüge« und der »Lebensläufe in auf- und absteigender Linie« E. T. A. Hoffmann ab, in dem die Phantasie ihre eigensinnigsten Weiberlaunen zu befriedigen schien. Wieder glauben wir den richtigen Mann für Werner

gefunden zu haben und doch war der Bund der Serapionsbrüder nur von kurzer Dauer und Hoffmann stand »Werner und Konsorten« bald fremdartig gegenüber.

Leider, dass in Werners väterlichem Hause die Bedingungen nicht gegeben waren, unter denen so vielseitige Anregungen hätten fruchtbar werden können. Sammlung, Festigkeit, Einheit in sich selber war hier nicht zu erlangen. Einem kränklichen und pedantischen Vater, welcher als Professor der Geschichte und Beredsamkeit an der Universität schon im Jahre 1782 starb, stand eine Frau von hellem Verstande, aber durch religiöse Vorstellungen überreizter Phantasie zur Seite. Werners Liebe zu seiner Mutter, wie viel er sich auch später ihr gegenüber vorzuwerfen hatte, war das einzige Band, welches ihm durch das ganze Leben theuer und heilig geblieben ist. Er gefiel sich darin, sie als reine heilige Kunstseele und Märtyrerin zu betrachten und zu verehren. Aber gewiss nicht unverdient macht ihr Hoffmann — der eine Treppe tiefer als Werner wohnend, Gelegenheit zur Beobachtung hatte — den Vorwurf, dass sie durch ihre alberne Erziehung die herrlichen Anlagen ihres Sohnes verdorben habe: und sie endete in dem Wahne, dass sie die Mutter Gottes, ihr Sohn der Heiland der Welt sei. Kein Wunder, dass auf diesen schon in der Jugend das katholische Rituale denselben Eindruck machte wie das Theater, dessen Besuch ihm jederzeit offen stand; Kirche und Schauspielhaus bedeuteten für Werner zeitlebens gleichviel, mit der Absicht Schauspieler zu werden hat er begonnen und als Komödiant auf der Kanzel hat er aufgehört, als Priester des Höchsten dichtete er seine Tragödien und als Frommer war er nur zu oft Poet.

Im Herbst 1784 bezog Werner die Universität seiner Vaterstadt, um die Rechte und Cameralien zu studiren. Ohne von Kant eine bedeutende Einwirkung zu erfahren,

schliesst er sich begeistert den Ideen Rousseaus an. Ein mehr loses als ausschweifendes Leben war mit dem Genusse der jungen akademischen Freiheit für ein aufgewecktes Naturell nicht zu umgehen. Gefährlicher war der Blick hinter die Coulissen, den man ihm als Sohn des Theater-Censors gerne erlaubte und der ihm nicht blos die Geheimnisse der Bühnentechnik und die Kunst des Dekorateurs und Maschinisten enthüllt zu haben scheint. Als Theater-Recensent der preussischen Monatsschrift begann Werner auch seine schriftstellerische Laufbahn, auf die er ebensowohl als Mitglied der Königsberger Gesellschaft für deutsche Sprache, als auch durch Familientradition (seine Mutter war eine Nichte des Dichters Pietsch, welcher einst Gottscheds Lehrer gewesen war) verwiesen wurde. Im Jahre 1789 trat er endlich auch als Dichter mit einer Sammlung von *Gedichten* hervor, welche in seiner Vaterstadt erschienen und in denen das meiste und gelungenste Parodie oder Copie ist. Dabei hielt sich Werner durchaus an Dichter zweiten Rangs; von Nachahmung Schillers und Goethes ist nicht die Rede, und auch in der altdeutschen Bardendichtung ist Klopstock nicht sein Muster, sondern Kretschmann. Der treuherzige Ton des Wandsbecker Boten und die derbe Manier Bürgers sagen ihm zu und noch in seiner späteren katholischen Zeit hat er ein christliches Rheinweinlied in Anlehnung an den ersteren und eine christliche Ballade im Tone des letzteren gedichtet. Die attische Grazie Wielands verfehlt er, auch wo er sie anstrebt, und geräth in die plumpe Parodie Blumauers. Galante Gedichte auf dramatische Künstlerinnen zeigen den Habitué, dem es in Concerten und Theater — wohl auch im ungenirten Verkehre mit den Schauspielerinnen besser gefällt als auf Assembleen und Ressourcen, wo man auf Haltung sieht. Er widmet die Erstlinge seiner Muse der stolzen Göttin Far-niente und liebt es, seine Muse selbst

wie sein Schätzchen in die Wange zu kneipen. Das »elektrische Wonnefeuer« des Lebemannes prickelt in seinen Adern und weltliche und himmlische Liebe vermischt er ebenso ungescheut wie andere heilige und profane Vorstellungen. Neben frömmelnden Stellen müssen Nonnen und Guardiane gelegentlich zum Spotte aushelfen und ganz im Sinne seines aufgeklärten Zeitalters nimmt er sich der Rechte des Verstandes nicht blos gegenüber den Siegwartianern, sondern auch gegenüber den Jesuiten und Fanatikern an. Facit: die Gegensätze, in denen sich Werner zeitlebens abgemüht hat, sind hier aus Inhalt und Form bereits eben so deutlich zu erkennen, wie der Mangel eines Charakters, der sie zu bezwingen versteht.

Einer Reise über Berlin nach Dresden, wo ihm zum ersten Male Raphael als Vertreter der kirchlichen Kunst erglänzte, hat Werner noch später in Rührung gedacht, gewissermassen als des Scheideweges, an welchem Unschuld und Jugend von ihm ihren Abschied nahmen. In der That scheint hier das wüste und unstäte Leben, das er in den folgenden Jahren führte, seinen Ursprung zu haben. Mit einer Dirne aus Frankfurt a. d. O., die bis dahin seine Maitresse gewesen war, schleppt er sich eine Zeit lang zigeunermässig durch Preussen bis nach Warschau herum. Nach seiner Rückkehr zieht er sich mit ihr, die er unterwegs geheirathet hat, auf ein Gütchen in der Nähe von Königsberg zurück: offenbar um nach Anleitung Rousseaus das Landleben zu geniessen. Nachdem er 1793 seine amtliche Laufbahn als supernumerärer Kammersecretär in Petrikau begonnen hat, verlässt er bald darauf nach dem Ausbruche der Insurrection Frau und Stellung, um anderswo Beschäftigung zu suchen und, da diese beiden gleichfalls vor den Insurgenten flüchteten, läuft er nun ein halbes Jahr seinem eigenen Amte und seiner eigenen Frau nach, von denen sich wenigstens die letztere inzwischen mit

einem Andern getröstet hatte. Auch als er zu Johanni 1794 der neuorganisirten Kammer zu Plozk, wieder ohne Gehalt, zugetheilt wurde, blieb seine Frau in Königsberg zurück und lebte mit einem schlechten Komödianten auf eigene Faust, so dass sich Werner, wie er mit der ihm eigenen cynischen Fühllosigkeit einige Jahre später einem Freunde erzählt, bald von ihr gerichtlich geschieden haben will. Im Verkehre mit übermüthigen jungen Polen lebte Werner nun zum zweiten Male als Garçon. Der Freiheitsdrang, den ihm Rousseau in die Seele gelegt hatte, erhielt in solcher Gesellschaft eine bestimmte Richtung. Werners Dichtung schlägt ernstere Töne an, er besingt den Freiheitskampf der Polen und ihren Helden Kosciusko. Er wünscht sich ein Grab im freien Polen und eifert ernstlich gegen die deutschen Dichter, welche bei dem grossen Harmonienspiele der Freiheit, das von Rhodan bis zur Weichsel schallt, nur von Wein und Küssen zu singen wissen. Aber schon in Warschau, welches nach der Theilung Polens an Preussen gefallen war und wohin Werner im Jahre 1796 mit Gehalt versetzt wurde, verekelte auch er sich die polnische Freiheit. In einer Stadt, wo die äusserste Sittenverderbniss und alle Laster zügellos waren, lebte er nun Jahre lang ohne freundschaftliche Verbindungen, ohne einen schuldlosen Genuss; ehe der junge Hitzig im Jahre 1799 nach Warschau kam und sich an ihn anschloss, nur in der schlechtesten Gesellschaft, den unbezähmten Lüsten preisgegeben. An die Stelle des Freiheitsenthusiasmus, der ihm verleidet war, trat nun als höheres Interesse die Religion und Freimaurerei, in welche ihn sein älterer Freund, Joh. Jak. Mnioch, der Verfasser eines berühmten Maurerliedes, tiefer einführte; Werner selbst hat später bekannt, dass er seinem Einflusse in ästhetischen und religiösen Dingen viel zu verdanken habe. In Vers und Prosa gibt er den Tendenzen und Interessen des Maurerthums Aus-

druck, indem er gegen Aberglauben und Heuchelei, für Weisheit, Tugend und Schönheit, besonders aber für die reine, unentweihte Menschlichkeit eintritt. Diese letztere sucht er, der nicht eben mit den Zierden des anderen Geschlechtes verkehrte, gerade bei dem Weibe; und wie mit dem allmäligen Ableben, von dem seine schon damals erschlafften Züge und seine hagere Gestalt Zeugniss gaben, überhaupt die Vertiefung, die Einkehr in sich selbst einzutreten pflegt, so hat die Sehnsucht nach reiner Weiblichkeit, das Aufspüren der Unschuld bei Werner etwas Empörendes und Rührendes zugleich. Er, der sich bald darauf (1799) wieder ohne Liebe, aus blosem Ekel vor dem Cölibat, mit einer Person verheirathete, die schon eine Legion Liebhaber gehabt hatte, kann doch das Begehren nach einer Schwesterseele, die ihm rein wie die heilige Maria, sein Ideal der Menschheit, den Myrthenkranz flechte, nicht in sich unterdrücken. Schon im Frühjahr 1801 schied er sich auch von dieser zweiten Frau, welche nicht eigentlich schlecht, sondern gutmüthig, aber leichtsinnig wie Werner selbst und ohne Verständniss für seine Excentrizitäten gewesen zu sein scheint und ihn durch Vernachlässigung ihrer Schwangerschaft von sich abstiess. Werner wurde mit seiner zweiten Frau auch den Rest des väterlichen Vermögens los, nahm sich aber beide Verluste so wenig zu Herzen, dass er noch im August 1801 mit einer armen Schneiderstochter, die ebensowenig deutsch verstand als er polnisch, eine dritte Ehe einging. Unwillkürlich erinnert man sich dabei eines neuerlich bekannt gewordenen Ausspruches von Jakob Grimm: »Eine ausländische Frau zu nehmen, kommt mir eben so lustig vor, als wenn ich immer eine Sprache sprechen sollte, die nicht meine Muttersprache wäre, etwas Gutes wird nicht daraus.« Werner aber liebte es, sein erstes Zusammentreffen und Erblicken dieses Mädchens als einen der göttlichen »Blitze«

darzustellen, die so oft in seinen Tragödien wetterleuchten. Aber auch diese Ehe war nicht im Himmel geschlossen, wie viel er sich auch Mühe gab, seine Liebe ins Himmlische hinüberzuspielen, und sein Gebet an die Himmelskönigin:

»In stiller Demuth nah' ich Dir, Du Reine,
Und opfre Dir die reinsten meiner Triebe,
Und mit mir fleht ein Herz voll frommer Liebe
Um das, was ich im tiefsten Innern meine;

Und dass, ob Tod und Schicksal sich vereine
Und mit der Welt sich gegen uns erhübe,
Des Doppellebens Bronn uns nie sich trübe,
Aus dem Dein Sohn erquicket die Gemeine! —«

ist ein unerfülltes geblieben.

Neben dem Freimaurerthum, worunter er eigentlich nur den Inbegriff der humanitären Tendenzen seines Jahrhunderts versteht, ist Religion und Glaube nunmehr der Inhalt seiner Lieder. Er nimmt sich vor, die Liebe zu besingen, aber unvermerkt schiebt er ihr den Glauben, der Allmacht wonnevollen Königssohn, als die einzige Realität unter. Das Wort Liebe verflüchtigt sich in seinem Munde von nun an überhaupt in die mystische Bedeutung, welche ihm die Romantiker gegeben hatten und in welcher es sozusagen den chemischen Grundstoff bildet, der in der Religion und in der Kunst verschieden gebunden und doch als derselbe erscheint. Bald wird Zacharias Werner als Sänger dieser hohen, himmlischen Liebe auftreten. Das Präludium dazu bildet schon die Lyrik aus dieser Zeit; schon hier heisst es, der Glaube allein führe zum Ziele, schon hier verheisst er noch vor dem Ablauf des Jahrhunderts die Wiederkehr des Reiches des Herrn. Dass dieser Glaube nicht der protestantische sein wird, wagt er noch nicht sich selber zu gestehen: seine Verherrlichung Mariens und des katholischen Mariencultus sagt uns genug.

Und während er früher dem Verstande zu seinen Rechten zu verhelfen nicht angestanden hatte, sucht er jetzt dem Enthusiasmus auch dort, wo er aus unlauteren Quellen entspringt, wenn er nur Grosses erzeugt und Trost und Frieden in die Seelen der Gemüther zu giessen vermöge, das Wort zu reden. War er früher ein Mann der Revolution, so betrauert er jetzt das Verschwinden des Enthusiasmus durch die Zerstörung alles bisher heilig Gehaltenen. Die Scene eines seiner neuesten Gedichte ist eine vom Freiheitsschwindel zerstörte altgothische Kirche, in welcher er das Verschwinden der christlichen Heiligen (auf der reinen Jungfrau Maria ruht auch hier der Hauptaccent) mit demselben Pathos beklagt, wie Schiller das Verschwinden der Götter Griechenlands. Er ist jetzt ein ausgesprochener Gegner der Tyrannei Aufklärung und bittet um die Wiederkehr der holden Glaubensschwärmerei. Erst ein klar denkender Freund muss ihn durch den Vorwurf der Empfindelei auf die Kehrseite aufmerksam machen; und — »aus einem Munde geht oft loben und fluchen« — invita Minerva dichtet Werner ein Pendant, in welchem auch der kalten, ruhigen, wachsamen Vernunft gegenüber der Phantasie und dem Afterwahn zu dem gebührenden Rechte verholfen werden soll. Und wenn auch der Sohn der Aufklärungszeit am Ende desselben vor dem unendlichen Verstand, der Kraft und Gegenkraft, That und Wirkung des Jahrhunderts anbetend in die Kniee sinkt, so kann er doch nur mit Beben in die dunkle Zukunft blicken und um Licht und Wärme für die Seele bitten. So tief ist Werner ins Gebiet der Mystik und des Glaubens vorgedrungen, dass es ihm schwer fällt, sich mit der Aufklärung noch auseinanderzusetzen. Auf diesem Wege liegt nicht nur der Erzbischof in seinen »Söhnen des Thals«, sondern auch die Freude an dem schönen Geiste des Jesuitismus, welche er später in Rom empfand.

Zwar einzig und allein eine Frucht seines Lebens und nur aus seinem Innern heraufgeholt, waren solche Ueberzeugungen nicht. Sie stehen vielmehr, wie seine ästhetischen Ansichten, durchaus unter dem Einflusse der älteren Romantik und ihres angebeteten Jakob Böhme. Er schämt sich in jener Zeit gar nicht zu gestehen, dass er ganz Tieckisch sei und alles, was Tieck schreibe, von ganzer Seele liebe. Tiecks Genoveva, Wackenroders Herzensergiessungen sind ihm einzige Bücher, von denen er noch Trost auf dem Sterbebette hofft. Tieck und Wackenroder erscheinen ihm in ihren Schriften als liebenswürdige Menschen, Schlegel halb als Halbgott, halb als Unmensch; Goethe, den er nachmals erst lieben lernen sollte, als ein Gott, aber als ein uns selten ganz befreundetes Wesen. Er macht gar kein Geheimniss daraus, dass er den Reden Schleiermachers über Religion die Aufregung vieler in ihm geschlummerten Ideen verdanke; er verwahrt sich nur gegen den Vorwurf der Nachbeterei: wenigstens schreibe er kein Wort, das er nicht in succum et sanguinem mit seiner innersten Ueberzeugung amalgamirt hätte. Ganz deutlich stellt er sich also auf die Seite der geistlichen Section der Romantiker. Wackenroder und Schleiermacher sprechen aus ihm, wenn er Kunst und Religion, welche im Bunde mit der ächten Liebe die Dreieinigkeit bilden, als Synonymen betrachtet und für beide Einen Namen verlangt; oder wenn er sagt, die Kunst gibt nur Ahnungen der Gottheit. Den Dichter will er demgemäss im Augenblick der Weihe als Priester des Höchsten betrachtet wissen, während er in ungeweihten Minuten nur ein armer Sünder sei. Wenn ich dichte, sagt der Troubadour in den »Söhnen des Thals«,

»Dann dünk' ich mir, ich schlechter Bürgersmann,
Ein Gott zu sein, der eine Welt gestaltet;
Ich bin es auch im Augenblick der Weihe! -

Wenn der vorüber, ist es wie ein Traum,
Ich selber weiss nicht, wie, noch was ich träumte,
Gleich sink' ich wieder in mein Nichts zurück,
Und bin so schwach und thöricht wie zuvor.«

Er unterscheidet folgerichtig auch den praktischen von dem theoretischen Künstler: der erste lässt durch ein Chaos von Regeln, Studien und Rücksichten eingezwängt nur das nachklingen, was der gewöhnliche Religiöse in Minuten der Weihe empfindet, während der andere sich und sein Inneres wie eine Aeolsharfe dem schönen Sausen der harmonischen Schöpfung darbietet und sich von ihm durchströmen lässt. Die Ideen und der Jargon des eben gelesenen Athenäums kehren wieder, wenn Werner nunmehr alle Kunst nur als Propyläen zur neuen Religion betrachtet wissen will, wenn er es als Hauptzweck seines Lebens hinstellt, das Urchristenthum (im Sinne Friedrich Schlegels, d. i. den Katholicismus) wiederherzustellen und die Kunst als Vehikel dazu zu benutzen gedenkt. Wirklich will er bald darauf, wieder nach dem Vorgange Schlegels, eine Religion stiften, welche auf den Katholicismus hinausgekommen wäre.

Und dieser Anschluss an die romantische Schule war weder unbewusst, noch unabsichtlich. Werner selbst gibt in dem Briefe an Hitzig vom 18. März 1802 zu, dass er ein Proselyt, wenn auch kein Ketzermacher der romantischen Schule sei. Auch Werners Freund Mnioch betheiligte sich ja an dem Schlegel-Tieckschen Musenalmanach und Werner war ganz überzeugt, dass die Schlegel, Tieck, Schleiermacher ihn, wenn er nur Einen Tag mit ihnen zusammen wäre, in ihren Bund aufnehmen und sich selbst zu einer kräftigeren Wirksamkeit entschliessen müssten. Er fordert Hitzig, der in Berlin an der Quelle war, geradezu auf, ihn mit A. W. Schlegel und Schütz (dem Verfasser des »Lakrimas«) in Rapport zu setzen, ihm etwas von seinen Ideen zu sagen. Werner

fühlte recht gut, wie es mit der Romantik damals stand. Wackenroders Tod hatte eine Lücke geschlagen: mit seinen Nägeln hätte ihn Werner aus der Erde kratzen mögen, denn gegen diesen religiösen Koloss seien alle »neuen Kunstmenschen« noch Neophyten. Mit den Bestrebungen dieser letzteren war er wenig zufrieden, er fand die herrlichen Kräfte der Schlegel, Tieck, Schleiermacher in Komödien, poetischen Journalen, romantischen Dichtungen, Sonetts u. s. w. verschwendet, und nichts für die Realisirung ihrer grossen Ideen gethan. Alles poetische Andeuten von hohen Verbindungen, anbrechender Morgenröthe u. s. w. helfe nichts. Um Schlegels in der Europa ausgesprochene Idee einer geselligen Verbindung edler Freunde zum Zwecke der Vergöttlichung der Menschheit zu verwirklichen, müsse man der jämmerlichen, von Gott entfremdeten Welt das Beispiel einer solchen Verbindung geben, in Prosa, in Natura geben. »Sie mag Secte, Orden, wie sie will, getauft werden und kann ich zu einem solchen Zwecke mitwirken, so will ich gerne meine poetische Feder, die mir nur dazu Vehikel ist, niederlegen auf ewig, dann erst werde ich sagen können, ich lebe!«

* * *

Als Werner so schrieb, war er bereits mit seiner poetischen Feder für die Tendenzen der neuen Schule eingetreten: er hatte sein erstes Drama: *»Die Söhne des Thals«* geschrieben, deren erster Theil unter dem Titel *»Die Templer auf Cypern«* im Jahre 1803, der zweite unter dem Titel *»Die Kreuzesbrüder«* im Jahre 1804 zu Berlin bei Sander erschien.

Werner selbst nennt die Absicht dieses dramatischen Gedichtes eine didaktische. Die Tendenz ist aber keine andere, als Freimaurerthum und Romantik zu verknüpfen,

das Freimaurerthum mittelst der Ideen der neuen Schule zu verjüngen. An dieser Verbindung arbeitete damals auch Friedrich Schlegel: in dem dritten Freimaurergespräch, welches dieser den beiden Lessingschen in seiner 1804 erschienenen Anthologie aus Lessings Werken hinzufügt, soll an die Stelle der alten Freimaurerei ein neuer Bund zur Herstellung der christlichen Religion und des altdeutschen Reiches der Ehre, Freiheit und treuen Sitte treten. Und das ist auch der Inhalt von Werners Gedanken, überall dort wo er von Religion stiften oder von Secte bilden spricht. In diesem Sinne hat Werner selbst die letzten Worte, welche der Grossmeister am Schlusse des ersten Theiles spricht, ehe er das Schiff besteigt, ziemlich gezwungen ausgelegt. Sie sollten den Maurern sagen, dass der Bund, der auf den Templerbund gepfropft ist und dessen Charakteristicon es ist, dass seine wahren Bekenner ewiges Leben umduftet, nur unter dem Glockenklang der *Religion* und dem Harfenspiel der *Kunst* gedeihen kann. Dadurch, dass er dem Bunde die in seinem Wesen begründete Verschmelzung mit Religion und Kunst anschaulich gemacht habe, hätte er ihn von einer gewissen *humanen Kälte* abzuleiten gesucht, die an sich löblich, aber nur für wenige höhere Geister gemacht und schlechterdings unvereinbar sei mit einer auf *Enthusiasmus* gegründeten Vereinigung Vieler. Mit einem Worte: Werner will die Freimaurerei der Aufklärung entreissen und vermittelst der Kunst und Religion (der katholischen natürlich) zu einem neuen Orden umschaffen. »Wird das Volk,« sagt der Erzbischof, »für das Ideal der Templer, den *freudeleeren Pflichtbegriff*, den heitern Himmel seines Glaubens tauschen?« und ganz deutlich ergibt sich aus einer früheren Stelle, dass uns der Katholicismus die Heiterkeit der untergegangenen griechischen Welt ersetzt habe. Mit Recht fasst Werner daher die Haupttendenz des Ganzen in den Worten zusammen: den Sieg

des geläuterten Katholicismus mittelst der ächten Maurerei über den, in seinen Grundsätzen zwar ehrwürdigen, aber dem Menschengeschlechte qua talis nicht angemessenen, durchaus prosaischen Drang eines durch keine Phantasie begränzten Kriticismus; und mit Recht nennt er das Gedicht einen Hymnus auf die ächte Maurerei.

Die künstlerische Einkleidung aber ist folgende: Der Katholicismus wird durch *das Thal* repräsentirt; eine poetische Vorstellung wie die Gralritter oder die Kronenwächter, eine geheimnissvolle Verbindung, wie sie in der Literatur des vorigen Jahrhunderts so beliebt sind und in Goethes Wilhelm Meister wie in Schillers Geisterseher wiederkehren. Abgeordnete des Thales wallen zur Laute singend und gespenstisch den Flammentod des Grossmeisters verkündend im Hintergrunde durch den ganzen ersten Theil, nur an bedeutsamer Stelle hie und da in den Vordergrund tretend. Erst am Schlusse des zweiten Theiles erfahren wir Näheres (II. 5. 1.) über dieses an die Stelle des Fatums tretende geheimnissvolle Etwas. Das Thal bewahrt das Depot der heiligsten Wahrheiten der Menschheit im Verborgenen auf. Es ist ganz auf romantischen Voraussetzungen erbaut. Werner hat in diesem Bunde der Reinen, der das Selbstentsagen und die Selbstverläugnung zum ersten Gesetze hat, nur dem Gedanken Friedrich Schlegels von einer Verbrüderung der Besseren zur Vergöttlichung der Menschheit Ausdruck gegeben. Das Thal ehrt den Glauben eines jeden Volkes; aber es hält wie die Romantiker an dem Gedanken des Mittlers fest, ohne welchen der Mensch die Gottheit nicht anzuschauen vermöge. Auch die Kunstreligion ist in ihm natürlich verwirklicht und naturphilosophische Ideen, wie sie Schelling und Novalis entwickelt oder mit Jakob Böhme gemein haben, klingen in dem Satze an, der den Zweck des Thales ausspricht: »Was die Natur durch *Trieb* bewirkt, mit

Willen darzustellen.« Der Gedanke, dass der Wille des Menschen der Körperwelt gebiete, ist gleichzeitig mit Novalis von Schiller in dem Epigramm »Columbus« ausgesprochen worden. Das Streben nach Vergöttlichung aber gipfelt in dem Satze: »Wenn Du alles, was Du willst, vermagst, so willst Du nichts als Gott und bist vollendet.«

Das gegenwärtige, also das falsche Maurerthum wird durch die *Templer* dargestellt, welche das Thal zu Verkündigern der in ihm aufbewahrten Wahrheiten für den christlichen Erdstrich ernannt hat. Der Bezug der Freimaurer auf die Templer lag historisch wie poetisch nahe genug. Nach der Ansicht des vorigen Jahrhunderts, der sich Werner absichtlich anschliesst, ist das Maurerthum aus dem Tempelorden hervorgegangen und seine leidenschaftliche Freimaurerei musste ihn zum Studium der Geschichte des Tempelordens zurückführen. Zudem war dieses Studium modern: Nikolai u. A. hatten die dem Orden gemachten Beschuldigungen einer historischen Untersuchung unterzogen. Schiller hatte einen ganz ähnlichen Plan in den Malthesern behandeln wollen: gleichfalls ein degenerirter Orden, der dem Zeitmoment nicht gewachsen ist u. s. f.

Aber der Orden der Templer hat seine Vollmacht durch Einmischung heterogener Gegenstände (Politik u. s. w.) überschritten und seinen Zweck verfehlt,

»Weil er — der nur bestimmt, durch Sittenreinheit
Das Glas zu säubern, das wir füllen sollten —
Die Vollmacht überschritt, und selbst es füllte
Mit blosem Tand«
»Weil er allzufrüh
Die Decke lüpfte«

und nicht Mittel, sondern selbst Zweck sein wollte. Die Parallele mit den Maurern wird deutlich, wenn wir uns

erinnern, dass Werner ganz dieselbe Aufgabe in einem Briefe an Hitzig der Religion und Kunst zuweist, welche das Herz nur wie ein Gefäss reinigen sollten, um es für die höheren Wahrheiten der Moral empfänglich zu machen, nicht dem Herzen selbst diese Wahrheiten eintrichtern. Die Form des Tempelordens wird daher zerbrochen und an seiner Stelle wird ein anderer Orden mit jener Vollmacht belehnt: es sind die aus dem Reste des Ordens hervorgegangenen *Kreuzesbrüder*, die Urmaurer, welche den von Werner und seinen romantischen Genossen neu zubegründenden ächten Maurerbund vertreten. Auf diesen Kreuzesbund wurde Werner wohl durch den halbtollen Christian Mayr aufmerksam gemacht, der mit den Kreuzesbrüdern im Orient in Verbindung stand und ihn mit der Aufnahme in diesen Orden noch lange hinaus an der Nase herumführte.

Aber nicht immer liessen sich Werners didaktische Absichten mit den künstlerischen Anforderungen in Einklang bringen. Werner selbst erkannte mit dem Scharfblick, der ihn als Dramaturgen und Selbstkritiker auszeichnet, nicht nur, dass in dem ersten Theile zu wenig Handlung und diese nicht fortschreitend sei, sondern auch, dass die Personen des ganzen Drama nur leidend seien, ja mehr, dass alle Personen nur episodisch seien, dass es an einer Hauptperson fehle. Molay sei kein Held, nicht einmal die Hauptperson; kein Held, ein Orden werde besungen, und in einem Orden gebe es strenge genommen keine Hauptperson. Weil aber das dramatische Interesse einen Repräsentanten des Ordens forderte, wollte er im zweiten Theile nach den Regeln der dramatischen Kunst verfahren. Bald darauf musste er freilich das Wort zurücknehmen und melden, dass auch im zweiten Theile blos der Orden, und zwar im ersten dessen verglimmendes Leben, im zweiten dessen scheinbarer Tod und Wieder-

belebung die Hauptsache sei; aber seine Hauptperson hat der zweite Theil dennoch erhalten, nur eine ganz andere als man erwartet hätte.

Der Hauptschaden liegt darin, dass Werners künstlerische Theilnahme zwischen dem Orden, den Kreuzesbrüdern und dem Thale dreifach getheilt ist. Er lässt den Orden nicht blos am Schlusse verworfen werden, sondern er lässt ihn in der Mitte des ganzen Stückes im Stich, er gibt ihn auch künstlerisch verloren und beschäftigt sich mit unverkennbar grösserer Liebe mit dem Thale und den Vorbereitungen zur Stiftung eines neuen Ordens. Im ersten Theile stattet er Molay und andere Ordensritter gerne aus dem eigenen und mit Zügen aus, welche an seinen Liebling Rousseau erinnern. Das Verhältniss Molays zu dem schottischen Ritter Robert, zu dem Hitzig Modell gesessen hat, konnte er später auf sich und seinen jungen Freund anwenden: »Du sollst mich übertreffen, dass einst die Bessern sagen: Molay war gut — doch Robert ist ein Strahl des Höchsten.« Molay weist dem jungen schottischen Ritter sein Ideal an: ein ächter Mensch zu sein; während er sich selbst als Armer, als Märtyrer vorkommt, der unter der Verleugnung dessen, was die Natur fordert, unter der Entsagung der Liebe schwer leidet. So wurde auch Werner durch die Worte: »Armer, bedrückter Mensch!« welche ihm Hitzig einst beim Abschied zurief, im innersten gerührt und behielt sie in unvergesslicher Erinnerung; so hat Werner noch später einem andern jungen Freunde, Rafael Bock, die Aufgabe zugewiesen, das zu vollenden, was er schwach beginne: das Evangelium vom neuen Bunde.

Im zweiten Theile, wo der Orden verworfen werden soll, verlor Werner, wie gesagt, auch an diesen Personen das Interesse. Molay erscheint nur mehr schwach, hinfällig und fast blödsinnig; ein Troubadour, eine tragische

Figur nach der Art des Narren im Lear, ist sein treuer unzertrennlicher Begleiter. Um den Orden in der Theilnahme zu heben, verwandelt Werner seinen Untergang in freiwillige Selbstaufopferung. Wieder spielen romantische Ideen, wohl aus Schleiermachers Reden über Religion, herein; auch Werner selbst glaubte, dass die Verwesung, die uns dem Unendlichen wiedergibt, indem sie uns mit ihm vereinigt, mit Sehnsucht gewünscht werden muss. So wird auch Robert erst zum künftigen Meister der Kreuzesbrüder, als er der Unsterblichkeit entsagt, worauf der Thalbruder ausruft:

»Er hat entsagt, er hat sich selbst geopfert,
Lobsingt dem Licht, der Norden ist gerettet!«

Durch die freiwillige Entsagung und Selbstaufopferung erscheint Molay am Schlusse als Märtyrer und wird ins Thal eingeführt.

Auf der andern Seite stiegen die Feinde des Ordens in der Theilnahme des Dichters, weil sie die unwillkürlichen Maschinen des den Untergang des Ordens bezweckenden Thales waren und also auch den Tendenzen des Dichters in die Hand arbeiteten. Finden wir in der Charakteristik des ersten Theiles noch Anklänge an Rousseau, so stimmt der zweite ganz mit den Beobachtungen überein, welche wir in Bezug auf das Einbrechen des Jesuitismus an der Lyrik dieser Zeit gemacht haben. In dem mit der Inquisition der Templer betrauten Erzbischof Wilhelm von Paris, der Hauptperson des zweiten Theils, wollte er nun einen kraftvollen, ganz anderen Kerl darstellen, als in dem zarten und schwachen Molay, in dem nur der Herr mächtig ist. Wilhelm fühlt keine der Regungen, welche die Menschheit verschönern und schwächen. Er ist ein Stellvertreter des Schicksals, Molays Freund sogar, aber ihn und den Orden opfernd, weil sein

Ideal von Pflicht und Glauben es so will. Als Mitglied des Thales zerschlägt er vorsätzlich die morsche Hülle des Ordens, wie der Künstler eine von ihm selbst geformte, missrathene Bildsäule zerschlägt, um daraus eine edlere zu formen. Ein Mann ohne Leidenschaft, daher gemacht die Welt zu beherrschen, ein Richtschwert, wie es der Weltgeist braucht, ein veredelter d. h. vom Egoismus entkleideter Richelieu. Mit diesem aus höheren Grundsätzen der Menschheit intoleranten, edlen und erhabenen Priester schmeichelte sich Werner einen ganz neuen Charakter auf die Bühne und zugleich (Altar und Bühne gehören nun einmal neben einander) dem idealisirten Katholicismus ein nicht unwürdiges Opfer gebracht zu haben.... Eine Idealfigur von so kalter Energie und Rücksichtslosigkeit, vor der uns bange wird; und nicht umsonst hat Werner später den Soldatenstand als die beste Vorbereitung zum Priesterstande bezeichnet.

»Die Kirche, Freund, geht ihren festen Schritt,
Wie jedes Riesenkind des ew'gen Schicksals.
Sie lechzt nach Blute nicht; doch sie zertritt,
Was ihr im Wege steht, und das Zertret'ne
Verdichtet wieder sich zu kräft'germ Leben.«

Und der Stifter des neuen Bundes feuert seine Gefährten an:

»Den Sperber müssen wir an Wachsamkeit,
Den Leu'n an Muth, den Affen an Gewandtheit,
Den Fuchs an feiner Klugheit übertreffen;
Doch stets des hohen Ursprungs eingedenk,
Die unsern Zweck von unsern Mitteln scheidet,
Und uns zum Ebenbild der Gottheit schuf!«

Auch wenn keine nachträgliche »Schlussbemerkung« vorhanden wäre, welche darauf verwiese: allein aus der feinen Unterscheidung zwischen Zweck und Mittel würde man

herauslesen, dass aus der ächten Freimaurerei hier der Jesuitismus geworden ist. Mit solcher Geschwindigkeit war Werner seinem Dämon verfallen.

Nur dass er es selbst nicht wusste, bis zu welchem Grade seine Seele bereits verpfändet war. Er hatte in seinem Stücke nicht blos das ganze Ordens-Rituale der Templer bei Prüfung und Aufnahme der Akolouthen, den ganzen mystisch-geheimnissvollen Apparat des Maurerwesens (so dass das Drama oft nur für die Maurer, denen er einen Wink geben wollte, verständlich ist), sondern auch den Katholicismus scenisch verwerthet und redete sich nun ein, dass er sich des Katholicismus nur zu poetischen Zwecken bedient habe, ähnlich wie die Romantiker in ihrem Athenäum auch im Interesse der Poesie auf Herstellung einer neuen Mythologie gedrungen hatten. Er erklärt seinem Verleger, der seine Bedenken äusserte, dass er in poetischer Hinsicht nicht nur die Maçonnerie, sondern selbst manches von ihrer Geheimnisskrämerei, ja sogar den jetzt aufs neue Mode werdenden Katholicismus nicht als Glaubenssystem, sondern (ganz im Sinne der Schlegel) als eine wieder aufgegrabene mythologische Fundgrube theoretisch und praktisch in Schutz nehme. Ja, er sei fest überzeugt, dass der Katholicismus nicht nur das grösste Meisterstück menschlicher Erfindungskraft, sondern auch, auf seine Urform zurückgeführt, allen übrigen christlichen und unchristlichen Religionsformen für ein Zeitalter, welches den Sinn der schönen Griechheit auf immer verloren hat, vorzuziehen sei, und dass allen europäischen Kunstgenius und Kunstgeschmack allmälig der Teufel holt, wenn wir nicht zu einem geläuterten (N. B. nicht metamorphosirten) Katholicismus wiederkehren, von dem wir ausgegangen sind. Aber, trotzdem er Hitzig gegenüber bekannt hatte, dass alles, was er in den Templern gesagt habe, nicht ein bischen Poesie, sondern Prosa sei,

macht er den Versuch, den prosaischen Menschen in ihm selber von dem poetischen zu trennen. Hatte er an Hitzig geschrieben, nicht Aufklärung, sondern Abklärung des Gemüths sei die Aufgabe des Dichters, so hält er sich hier prosaisch mit dem kältesten Denker einverstanden, dass Aufklärung unseres Verstandes und Veredlung unserer moralischen Freiheit die Hauptgüter der Menschheit seien und dass uns auch die schönsten Bilder weder zur Erfüllung unserer Handlungspflicht hin- noch von Erfüllung unserer Denkpflicht ableiten sollten. Er will die hohe Moral ganz von der Aesthetik trennen; aber eben deshalb auch die letztere nicht zur Dienerin der Moral oder Humanität machen, welche beide er zwar für hoch erhaben aber für total prosaisch hielt. Kunst und Religion sollten das Herz nur wie ein Gefäss reinigen, um es für die höhern Wahrheiten der Moral empfänglich zu machen, nicht dem Herzen diese Wahrheiten selbst eintrichtern. Nun seien aber die Herzen der Alltagsmenschen kalt; sie müssten erst durch *Bilder* des Uebersinnlichen entflammt, wie ein irdenes Gefäss *ausgeglüht* werden, ehe die reine Milch der Moral in sie gegossen werden kann . . . . . So täuschte er sich selbst und (oder?) andere darüber, dass, was ihm nur Mittel schien, längst zum Zwecke geworden war.

Auch in der Technik schliesst sich Werner an seine romantischen Vorbilder, an den Dramatiker der Schule: seinen vergötterten Tieck, an. Schon die breite Entfaltung des Ganzen (zwei sechsaktige Dramen) hat mit dem Wallenstein nichts zu thun, sondern ist auf Rechnung des Tieckschen Octavianus zu setzen. Aber Werner gefiel sich nicht wie Tieck darin die Wände des Theaters zu sprengen; er hatte ein Bedürfniss nach Concentration. Mit dem ersten Theile, den er ohne Plan nur so hingeschrieben hatte, war er wenig zufrieden. Er fand, wenn auch einige

Scenen Zeugnisse einer nicht ganz unglücklichen Phantasie sein möchten, doch in dem Ganzen kein richtiges Verhältniss der Theile, viel Geschwätz und wenig Handlung, noch weniger aber dramatisches Interesse. Um diese Mängel zu beschönigen, wollte er den Titel Schauspiel vermeiden und statt dessen »eine dramatische Idylle« beifügen, denn nur als eine sehr unförmliche Abart der Idyllengattung (nach Schillers Definition? oder mit Rücksicht auf die an Rousseau anklingenden Scenen?) wagte er das Stück der Kritik vorzulegen. Indess wollte er im zweiten Theile diese Fehler zu vermeiden suchen: er entwarf einen strengeren Plan und erreichte wirklich eine höhere Spannung, deutlichere Conflikte und eine grössere Concentration.

Von Tieck hat Werner auch die Vorliebe für scenische Bilder und musikalische Effekte überkommen, nur dass er als Kenner der Bühne ihm an Kenntniss des Praktikabeln überlegen ist. Nicht nur die Scenen in den Höhlen des Thales und die Templer-Ceremonien bieten seltsame und überraschende Bilder dar; auch sonst findet sich mannigfache Gelegenheit zu prächtigen Tableaux. Der erste Theil schliesst damit, dass sich Molay auf offener See mit dem Orden nach Frankreich einschifft; gegen den Schluss des zweiten bildet die Verbrennung der Templer eine effektvolle Massen-Scene. Werner selbst hat sich auf den Moment des Wiederfindens zwischen Philipp und seinem Sohn Adalbert, zwischen welche der letzte Strahl der Sonne und das Abendlied des Troubadours wie ein Ton der Gottheit fällt, etwas zu Gute gethan: um dieser und ein paar anderer ähnlicher Stellen wegen glaubte er geboren zu sein. Ebenso war er sich bewusst, in Philipps Morgenliedchen etwas Gutes geleistet zu haben: es wecke in Jedem eine Empfindung, die dem freien Aufathmen an einem schönen Morgen analog sei — aber zergliedert seien es läppische Worte. Also eine Lyrik, die ebenso wie die Tiecksche auf der angeschlagenen

Tonart beruht und, wenn nur diese getroffen ist, der Wortbedeutung nach auch ins Sinnlose fallen darf.

* * *

Von December 1801 bis Februar 1804 war Werner fast ununterbrochen in Königsberg am Krankenbette seiner Mutter. Nach ihrem Tode (24. Februar 1804) kehrte er nach Warschau zurück, wo er jetzt wieder Hitzig und Hoffmann zum Umgange fand. Aber es litt ihn nicht mehr dort. Er hatte in den Templern sein Talent erprobt und glaubte demselben etwas schuldig zu sein: vor allem die Abschüttelung des Dienstjoches und den Wechsel des Aufenthaltsortes. Auch von Andern verlangte er diese Rücksichten gegen seine Kunst und, während er seine mütterliche Erbschaft sicher in der Tasche behielt oder auf Zinsen auslieh, bestürmt er alle Welt, Bekannte und Unbekannte, ihm ein einträgliches Amt mit wenig Arbeit und gutem Einkommen zu verschaffen. Die Frau seines Verlegers fleht er an, ihn zu einer sorgenfreien Stellung an Goethe zu empfehlen: es gelte die Rettung des letzten Restes eines verunglückten Künstlerlebens; noch wenige Jahre des Dienstes und er sei für seine Gottheit, die Kunst, auf ewig verloren. Wie an Dalberg, der sich Schillern gnädig erwiesen hatte, und an andere Fürstlichkeiten, so schickte er auch an Iffland ein Exemplar seiner Söhne des Thals, um sich für eine Offiziantenstelle beim Berliner Nationaltheater zu empfehlen; ja er wählte zu seinem zweiten Drama ein patriotisches Sujet, um sich durch die Aufführung desselben vielleicht in Berlin eine Stellung zu erwerben. Der Briefwechsel mit Iffland, der sich wohlmeinend seiner annahm, eröffnete ihm und seiner Dichtkunst neue Aussichten und Pläne. Er hoffte, den alternden Iffland noch zum Proselyten seiner Kunstgrundsätze zu

machen und durch ihn die Bühne zu dem zu erheben, was sie bei den Griechen war: zu einem Propyläum der Religion. Das heisst: er will der Romantik auf der Bühne zum Durchbruche verhelfen, sie auf den Brettern zur Wirkung bringen. Das war in der That ein Feld, auf dem sich Lorbeern ernten liessen. Werner traute sich die nöthigen Eigenschaften, Schmiegsamkeit und Mässigung, ohne weiters zu, um als Mittler zwischen der ästhetischen Kunst (der Romantik) und der höheren Bühne dienen zu können — ein Band, das die erstere bei ihrer Hartnäckigkeit ewig nicht knüpfen werde. Werner schmeichelte sich schon, Iffland werde ihn dem immer älter werdenden Schiller substituiren und, als Schiller im folgenden Jahre starb, war die Bahn frei, den romantischen Ideen zur Bühnenwirkung zu verhelfen. Leider dass der Mann, der sich zur Versöhnung dieser Gegensätze und zur Lösung dieser Aufgabe für berufen hielt, mit sich selber nicht eins werden konnte und in dem Zwiespalte, den er bannen wollte, die eigene dichterische Kraft verzehrte.

Das zeigte schon deutlich sein zweites Trauerspiel, welches er in Königsberg begann, auf der Reise, wo er immer am glücklichsten arbeitete, fortsetzte, und nach unablässigem Feilen und Umarbeiten noch in Warschau wenigstens vorläufig zu Ende brachte: *Das Kreuz an der Ostsee* (Erster Theil: *Die Brautnacht;* 1806 Berlin bei Sander). Den Stoff: die Eroberung Preussens durch die Kreuzherren (also wiederum eine der beliebten Ordensgeschichten) und die damit zusammenhängende Ausrottung des Heidenthums und Einführung des Christenthums wählte er im Hinblick auf den Berliner Hof, dem er sich durch die Aufführung des Stückes empfehlen wollte: freilich konnte die romantische Auffassung, welche er dem Stoffe zu Grunde legte, einem zukünftigen Beamten in dem protestantischen Preussen eher hinderlich als förderlich sein. Aber wie Werner über-

haupt nicht rasch genug nach Berlin versetzt werden zu können meinte, so konnte er auch nicht rasch genug mit dem Drama aufs Theater kommen: um es schneller fertig zu bringen und den reichhaltigen Stoff nicht zu weit über die Bühnengrenzen anwachsen zu lassen, theilte er das nach dem ursprünglichen Plane auf 5 Akte entworfene Stück nach dem Muster von Schillers Wallenstein wieder in zwei Stücke ab: von denen das erste die Exposition und Schürzung des Knotens enthalten, aber durch den deutlichen Hinweis auf die Katastrophe auch für sich allein verständlich sein sollte. Er wollte finden, dass dieser erste Theil eher ein Ganzes für sich bilde und wenigstens ebenso viel Handlung enthalte als Schillers Piccolomini. Gewiss ist dass nach dem Schlusse des ersten Theiles nur noch die Katastrophe fehlt: die beiden Liebenden, deren Opfertod den Sieg des Christenthums entscheiden soll, bieten sich am Schlusse des ersten Theiles bereits der Fesselung dar. Von dem zweiten Theile, der erst 1820 erschienen ist, sollen damals schon einige Scenen entstanden sein: Hoffmann erzählt, das gigantische Auftreten Waidewuthis, des ersten preussischen Gesetzgebers und Oberpriesters, sei darin von grossartiger Wirkung gewesen und seit Shakespeares Zeiten sei kein ähnliches Wesen über die Bretter geschritten.

Das Stück sollte also seine Mittlerschaft zwischen der Romantik und dem Theater anbahnen. Es steht in der That zwischen Tiecks Genoveva und Schillers Dramen. An Tieck lehnt es sich nicht blos im Inhalte, sondern auch in der Form an. Die Haupthandlung: der Krieg gegen die Ungläubigen, und der Hauptcharakter: der Geist des heil. Adalbert, der an den heil. Bonifacius, welcher in Tiecks Genoveva Vorrede und Nachrede spricht und das Ausgefallene in Stanzen ergänzt, erinnert und in seinem Spielmannscostüm trotz Werners Verwahrung an den Trou-

badour in den Thalbrüdern gemahnt, schliessen sich an Tieck an. Ebenso leitet formell wie bei Tieck ein scenischer Prolog, in dem die romantische Muse, die heilige Kunst, mit den Attributen der drei göttlichen Tugenden vortritt, das Stück ein, während in den Prologen und Epilogen zu den Thalbrüdern sich nur der Verfasser an den Leser wendet. Das Drama ist in abwechselnden Silbenmassen, in allen nur möglichen Formen der neuen Schule, mit Alliteration und Assonanz, in vierfüssigen Trochäen nach Art des Alarcos, Stanzen, Sonetten, Terzinen u. s. w. geschrieben. Die eingeschalteten Lieder, bei denen die Musik eine so wichtige Rolle spielt, dass er sie nur von dem in seine Intentionen eingehenden Freunde Hoffmann gesetzt wissen wollte, haben natürlich ganz den romantischen Anstrich; wie ja auch die *selbständige Lyrik* Werners, welche in der ersten Warschauer Zeit in Schillers pathetischem Gewande einherstolzirte, in der Königsberger und Berliner Zeit ganz ins Romantische umschlägt. Sie ergeht sich im spielenden, zielt durch Alliteration und leeres Reimgeklingel auf eine blos musikalische Wirkung ab, und huldigt den unreinen Mischformen wie »Ouverturen« und »Deklamationen«. Als Lieblingsgattung steht bald das Sonett durch mit literarischem Inhalte und persönlichem Bezuge: wie A. W. Schlegel und die andern Romantiker Personen und Gedichte ihres Kreises besangen, so richtet Werner an Johannes Müller, die Königin Louise u. A. Zueignungsgedichte bei Uebersendung seiner Dramen. Schillers Glaubensworte werden zu seinem Gedächtnisse in romantischen Sinn umgedeutet. Der bei der ganzen Schule stereotype Appell an die Deutschen stellt sich auch hier ein: Kraft, Freiheit, Glauben, sind die drei Worte, die er ihnen ans Herz legt; Fichte, dessen Vorlesungen über »Anweisung zum seligen Leben« er hört, ist der Johannes, der Vorläufer der Zeit, in der diese vereinigt sein werden. Im

Jahre 1806 macht er dem deutschen Volke den harten Vorwurf, dass es sein Schicksal selbst verschuldet habe, weil es nie zum Ganzen, zum Einen gesammelt war; und weiss keinen andern Rath zu geben, als zum Glauben zu fliehen, das Rechte zu thun und das Gerechte — zu dulden!

Auf Tiecks Rechnung wird es auch noch zu setzen sein, dass sich das Stück über den längeren Zeitraum von zwei Wochen erstreckt (während die beiden Theile der Thalbrüder je in zwei Tagen spielen) und den äusseren Vorgängen, welche es scenisch vergegenwärtigt, nach allen Seiten hin folgt. Aber Rücksicht auf die Bühne, ein Hinneigen zu Schiller verräth es bereits, dass der Scenenwechsel trotz alledem ein seltener ist. Die Handlung ist in ihrem Verlaufe concentrirter, die Composition fester, die Oekonomie weislich beobachtet: »Der dritte (letzte) Akt ist *wie billig* der kürzeste, gedrängteste, handlungsreichste«, schreibt Werner an Iffland. Schiller stiehlt sich auch in Reminiscenzen in das Stück: an die effektvolle Bankettscene der Piccolomini, an die Thurmscene in der Jungfrau von Orleans fühlen wir uns deutlich gemahnt; das Liebespaar Warmio und Malgona, worin er seine eigene Liebe zu seiner dritten Frau mit treuer Festhaltung ihrer und Veredelung seiner eigenen Züge dargestellt haben will, ist Max und Thekla in die Romantik übertragen, wobei aus der idealen Liebe die heilige, romantische wird; und wunderlich hören wir oft die rohen und wilden Preussen in einer so gebildeten Tonart reden, dass sie an die Chöre in Schillers Braut von Messina erinnern.

Um sich bei Iffland zu empfehlen, fügt Werner seiner Nachricht, dass das Stück ganz im romantischen Geist geschrieben sei, die Worte hinzu: »etwa dem Charakter, in dem die Jungfrau von Orleans gedacht, jedoch nur sehr entfernt, analog.« Auch darin freilich geht Werner mit Schiller, dass er weit mehr historischen Sinn hat, als etwa

Tieck. Wie er in den Thalbrüdern die Templerliteratur ausgiebig, oft mit Angabe der Quelle verwerthet hat, so zieht er hier geschichtliche Quellen über das alte Preussen zu Rathe. Er versteht es ferner, der typischen romantischen Dekoration einen charakteristischen Lokalton zu geben und auch die Charaktere nach den Landsmannschaften zu schattiren: er darf sich rühmen, eine so treue Darstellung des polnischen Nationalcharakters, besonders des weiblichen, gegeben zu haben, wie noch kein andrer deutscher Dichter. Eine Preussin ausgenommen, sind die Weiber in dem Drama alle Polinnen und bilden gewissermassen einen Cyclus polnischer Weiblichkeit, den Werner genau nach dem Leben gezeichnet hat. Das sind dichterische und theatralische Vorzüge, welche Werner vor Tieck voraus hat. Aber in andern Dingen steckt er ebenso tief und tiefer als Tieck in der Romantik. Er erkannte selbst, dass dieser halb historische, halb fabelhafte Gegenstand, besonders in seinen unvermeidlichen Beziehungen auf altpreussische Mythologie und Sage, dem grösseren Theile des Publikums terra incognita sein werde. Ein Prolog, den Werner bei der Aufführung zur Orientirung der Zuhörer vorausschicken wollte, wäre ebenso nothwendig gewesen, als der historische Vorbericht vor dem Drucke: das konnte Werner schon aus der ergötzlichen Scene lernen, welche sich nach Hoffmanns Erzählung in den Serapionsbrüdern bei der Vorlesung des Stückes ereignete, indem Werner schon nach den ersten Worten von einem Zuhörer unterbrochen und um Uebersetzung in die deutsche Sprache gebeten wurde. Natürlich wühlt Werner in dem der Poesie neueröffneten Schachte der altpreussischen Mythologie und die aus ihr ans Licht geförderten Vorstellungen wären dem Berliner Publikum gewiss nicht fremder gewesen, als die ganze mystische, katholische Auffassung des Stoffes, um derentwillen Iffland die Aufführung ablehnen musste. Wer-

ner wiederholte seine frühere, auf Friedrich Schlegel gestützte Behauptung: in unsern romantischen Zeiten liege das einzige Heil für die tragische Bühne im Katholicismus, weil wir keine Mythologie hätten — aber er drang mit ihr nicht durch. Nicht blos in den äusseren Vorgängen liegt die Mystik; die beständigen Wundererscheinungen, die auf der Stirne erscheinenden Kreuze als Zeichen des Märtyrertodes, die Flämmchen über dem Haupte — das alles ist vielleicht mehr Operneffekt, auf den sich Werner, wie auf jede Art der Bühnenwirkung, meisterhaft verstand. Auch das Innere des Stückes wird von dieser Mystik zersetzt. Der ganze Kampf der Christen und Heiden ist als ein Kampf der Heiligen mit Dämonen (den alten Preussen) dargestellt. Der Geist des heiligen Adalbert allein treibt die Heiden in Spielmannsgestalt in die Flucht. Karoline Herder macht die ganz richtige Ausstellung: »es sei eine neue und grosse Idee, den Geist Adalberts als *Haupt*wirkung darzustellen — und wie gross hätte Werner sie durchführen können mittelst des hinzugekommenen Wunderhäufleins der Kreuzesbrüder, angeführt durch Adalberts Geist; aber nein — es gefiel ihm besser, durch die *einzige Wundergestalt* des Spielmanns zu wirken und so wird das reiche Stück in seiner höchsten Schönheit nur eine dramatische Legende.« Dieser Geist Adalberts ist die einzige persona agens in dem ganzen Drama: er leitet die Handlung wie in den Thalbrüdern »das Thal«, er ist das Fatum; von ihm haben Warmio und Malgona als Kinder gleichzeitig geträumt, vor ihm fällt Agaphia förmlich in Verzückung und auch andere fühlen etwas Heiliges in seiner Nähe; sein Blick und Wort ist den handelnden Personen Blitz und Schlag, dem Leser aber oft mehr als räthselhaft. In seiner Hand stehen die beiden Liebenden, deren freiwilliger Opfertod den Sieg herbeiführen soll. Die willenlose und widerstandslose Hingabe eines reinen Paares (ein

undramatisches Motiv an und für sich) ist zur Entscheidung nothwendig und die Liebenden sind blos das Werkzeug in der Hand höherer Wesen. Wo ihre Reinheit durch die Versuchung der Sinne bedroht wird, hilft die Monstranze: dabei benützt Werner, wie Karoline Herder richtig erkannte, seine Kunst auf der Laute der Empfindungen zu spielen und führt uns unvermerkt zu einer kranken Empfindung von Heilands- und Begattungsliebe. Kirche und Bordell stehen ja in Werners Leben immer nebeneinander: so zieht auch seine Heldin die Hand von den Genüssen zurück und greift nach dem Heiligen.

* * *

Ifflands Ablehnung machte nicht nur Werners Absichten auf Berlin hoffnungslos, sondern auch den Gedanken eines romantischen Bühnendichters zu nichte. Ueber das letztere tröstete sich Werner, wie auch später in ähnlichen Fällen, indem er auf seinen höheren Beruf, zu welchem Dichtung und Theater nur Mittel sei, zurückgriff. Bald darauf schrieb er an den jungen Chamisso, der an dem Haltlosen, unter dem der Boden zu sinken begann, eine Stütze suchte, er habe in den Thalsöhnen versucht, die Leute zum Heiligen mit Schellen zusammenzuklingeln, künftig werde er vielleicht, wenn es Gottes Wille sei, die Schellen ablegen; inzwischen müsse man auch das Alberne zu guten Zwecken benützen und also klingeln, so lange die Leute noch darauf hören. Weil es ihm in Iffland mit der Bühne missglückt war, suchte er die Literatur für sich und seine Ideen zu gewinnen, indem er durch Chamisso die Herausgeber und Mitarbeiter an dessen neuem Musen-Almanach denselben dienstbar machen zu können meinte. Auf diese Weise sprang er, statt das vorgesetzte Ziel fest im Auge zu behalten, immer wieder davon ab und liess

sich von dem mystischen Unsinn verführen, den ihm die Lektüre der Romantiker in den Kopf gesetzt hatte.

Das erstere, die Anstellung in Berlin, erreichte er bald darauf auf einem kürzeren Wege. Dem Interesse, das der Staatsrath Kunth mit oder ohne Werners Wissen an seiner Frau nahm, verdankte er eine Secretärstelle beim Minister Schrötter, dem Chef des neu-ostpreussischen Departements. Mitte October 1805 reiste er nach Berlin, wo er im Hause des Ministers wie bei seinem Verleger mit den bedeutendsten Männern des damaligen Berlin zusammentraf und die Fichte, Hirt, Levezov, Joh. von Müller, Schadow, Schütz, Uhden, A. von Humboldt persönlich kennen lernte. Das liederliche Leben, das Werner hier führte, der Besuch von Gesellschaften und Komödien scheint nicht nach dem Wunsche seiner dritten Frau gewesen zu sein, die sich vielmehr nach einer behaglichen Häuslichkeit sehnte und der sich in dem Staatsrath Kunth eine passende Gelegenheit zur Erfüllung ihrer Wünsche bot. Wenn wir Werners Erzählungen glauben dürfen, muss es zwischen den ungleichen Eheleuten zu den seltsamsten Auftritten gekommen sein, bei denen er verdientermassen eher der Betrogene als der Betrüger war. Als seine Frau ihm eröffnete, dass sie ihn nicht mehr lieben könne, will er ihre Füsse geküsst und sie mit Thränen beschworen haben, ihn zu lieben. Sie scheint dann die Heldenmüthige herausgekehrt zu haben, indem sie sich zu opfern und seine Frau zu bleiben erklärte, aber auch hinzufügte, dass er sie beide, da sie ihn nie wieder lieben werde noch könne, unwiederbringlich elend mache. Das gab der Rest des Ehrgefühles, der noch in Werner lebte, nicht zu. Er wusste wohl, wie weit er selbst seiner Frau gegenüber der Schuldige war und wie wenig er von dem jungen Weibe erwarten konnte, dass sie mit ihm, der kein böser Mensch, aber ein Schwächling in vieler Hinsicht, ängstlich, launisch,

geizig, unreinlich sei, glücklich sein sollte. Er raffte sich zu dem schwersten Opfer seines Lebens, zu freiwilliger Entsagung auf. »Sie ist unschuldig,« schreibt er an einen Freund, »auch ich bin es vielleicht, denn kann ich dafür, dass ich so bin?« Der Gedanke, ewig allein zu sein und allein zu sterben, der ihn Anfangs besonders in der Stille der Nacht mit fürchterlicher Wuth ergriff und bis ans Ende verfolgt hat, wurde nur durch den festen Entschluss unterdrückt, sich von allen Banden der Natur losgerissen seinem heiligen Werke unausgesetzt und ausschliesslich zu widmen. »Gottes Winke will ich folgen und seinem Rufe, der jetzt laut zu mir spricht. *Seelen will ich ihm gewinnen;* sie sollen mir Vater, Mutter und Frau sein; ich liebe jetzt *keinen* als Gott.« Seine Frau heirathete bald darauf den Staatsrath Kunth und Werner blieb mit beiden in so gutem Einvernehmen, dass er seine ehemalige Frau noch im Testamente bedachte. So endete diese heilige, himmlische Liebe. In Werners Leben aber beginnt jetzt die Epoche unstäter Wanderschaft, auf der er sich selbst allenthalben als den »Unbehausten« (Faust), als irrenden, von der Qual verfolgten Pilger einführte, und von welcher er erst in Rom zur Ruhe kam.

Ehe er sich aber auf diese Wanderschaft begab, dichtete Werner Anfangs 1806 unter den Anregungen und Förderungen, welche er der Berliner Gesellschaft und dem Theater verdankte, das Hauptwerk seines Lebens: *Martin Luther oder die Weihe der Kraft,* historisches Schauspiel in 5 Akten (Berlin 1807), wozu ihm Johannes von Müller die geschichtlichen Quellen verschaffte. Mit mannigfachen Aenderungen und Kürzungen, welche Werner der Bühne und seinen Gönnern gegenüber sich pflichtschuldigst gefallen liess, aber im Drucke eigensinnig wieder abschaffte, wurde das Stück am 11. Juni 1806 zum ersten Male gegeben. Ein Prolog, den Werner auf Ifflands Aufforderung geschrie-

ben hatte, um das in der Hauptstadt des Protestantismus heikle Thema zu compensiren, wurde von Iffland zurückgelegt: Werner hatte sich in rein literarische Discussionen eingelassen, die mehr Missverstand veranlassen als beseitigen konnten und des historischen Luther, den er nach einer der Romantik geläufigen Vermischung von Religion und Kunst, von Religiösen und Künstlern mit Shakespeare, Schiller u. A. zusammenstellte, nur mit Kälte gedacht. Gleichwohl machte das Stück grosses Aufsehen, erfuhr viele Wiederholungen, wurde selbst von Offizieren zu Maskeraden ausgebeutet und trug dem Verfasser neben dem Ruhm ein ansehnliches Honorar ein. Als erstes Beispiel eines wandernden Recitators trug Iffland das Stück noch in demselben Sommer in Halle, Dessau, Magdeburg und Braunschweig vor. Soviel auch Werners Gegner besonders in Berlin daran auszusetzen hatten, Werners Name war durch das Stück bald in ganz Deutschland bekannt und renommirt.

Aufrichtig gestanden, war es freilich nur eine Turlupinirung, welche sich Werner mit den Berlinern und mit dem ganzen protestantischen Deutschland erlaubte. Da er ohnedies schon im Geruche des Katholicismus stand, wollte er den Berliner Aufklärern und Jesuitenriechern seinen Luther wie einen groben Ast einem groben Keil entgegensetzen. In der That hat er Luther nicht blos als Wiederhersteller des ächten gereinigten Katholicismus dargestellt, sondern ihm auch viel von einem katholischen Heiligen gegeben, noch ehe er am Schlusse mit dem ganzen Stücke in ungesunder Mystik versinkt. Sein: »Ich will's!« sagt dieser Luther, »wie aus einem Traume auffahrend«; er schläft mit offenen Augen und redet wie im Traume mit sich selber. Er ahnt, wovon er noch gar nichts gehört hat, dass in Wittenberg etwas ungeheures vorgehen müsse. Er hat, wie der heilige Adalbert als Spielmann im vorigen Drama einen Blick, der den Feind durchbohrt,

dem Gläubigen aber Kraft gibt. Wie der heilige Adalbert und alle andern heiligen Helden Werners, ja wie der unheilige Dichter selbst, nennt er sich einen schwachen sündigen Menschen, der selber wohl irren könne; nicht aber der Gott, der mit und in ihm sei. Er ist einmal so peinlich, dass er, wie der Goethesche Faust, einen Famulus vom Stûdiren weg zum ehrlichen Gewerbe schickt, und ehe er sich zur Heirath mit Katharina entschliesst, muss er alle Gewissensscrupel, ob es nicht eine Versuchung des bösen Geistes sei u. s. w., zurückdrängen. Seine derben Züge dankt dieser unhistorische und unprotestantische Luther weniger der Geschichte als Goethes Götz, dessen Einfluss auch in seinem Famulus, einem geistlichen Georg, nicht zu verkennen ist. Die schlichten, traulichen, heimlichen Familien-Scenen aber, ich meine die Gespräche mit seinen Eltern, sind sicher Iffland auf den Leib geschrieben, der in solchen Dingen seine Stärke hatte.

Ebenso ist auch Katharina von Bora ganz im Stile einer katholischen Heiligen angelegt. Auch ihr hat Gott ein Licht ins Herz gesenkt, dem sie folgen muss (Luther: »Ein jeder trägt im Herzen seinen Stern«). Sie trägt Christum, aber auch noch ein anderes Bild im Herzen: ein ungestümer, nie befriedigter Drang treibt sie,

„des Heilands hohes Bild
Mir selbst, wie es am Himmel thront, zu schaffen;
Verkörpern möcht' ich's, nicht nur gläubig — glühend
Möcht' ich's umfassen, wie den e i g'n e n Heiland,
Der m i r gehört, und doch im Geisterreich
Versöhnend herrsche, Aller und doch Mein auch,
Den möcht' ich fassen, mir ihn selbst gestalten,
In ihn mich ganz versenken und mit ihm
Aus freier Willkür liebend untergeh'n."

Führt uns der Dichter hier wieder an die Grenzen, wo himmlische und irdische Liebe sich berühren, so ist sie

bald darauf wieder ganz Heilige; sie gebietet durch ihren blosen Anblick den Studenten, welche sie bei der Bullenverbrennung ergreifen wollen, Ehrfurcht. Sie hasst und verachtet Luther; während sie ihn vor dem Holzstoss verflucht, tritt er ihr entgegen, und mit dem Rufe: »Mein Urbild!« entflieht sie. Was wir von dieser Art Mystik zu halten haben, geht schon daraus hervor, dass Werner auch die Geschichte seiner dritten Ehe ganz auf dieselbe Weise erzählt: die Graziengestalt dieser Frau habe ihm zeitlebens als Bild vorgeschwebt, sie sei für ihn bestimmt gewesen, ihr Anblick sei ihm wie ein Blitzstrahl ins Herz gefahren, jetzt erst — nachdem er zweimal geheirathet und sich wieder getrennt hatte — habe er zum ersten Male geliebt. Dass Katharina ihrem Urbilde dann nachfolgt, diese geheime Anziehung der für einander bestimmten Herzen, welche in Kleists Käthchen einen so rührenden Ausdruck gefunden hat, ist ebenso im Geiste der Romantik, wie das von ihr gewählte Pilgerkostüme, welches in allen übrigen Dramen Werners verwendet und bald auch in der Lyrik sein Leibmantel wird.

Selbstverständlich, dass wir es bei der Liebe Luthers und Katharinens nicht mit einer Cölibatsfrage zu thun haben. Auf die Einwendung, dass Luther als Geistlicher nicht heirathen dürfe, antwortet der Erzbischof: »Vor der Welt heisst er es nicht mehr, doch er bleibt's vor Gott!« Es ist eben wieder die heilige romantische Liebe:

„Aus Einem Kelche sind wir Beide trunken,
Und Er und ich — wir lieben nur den Heiland!
Drum müssen wir ihm Beide seyn ein Altar!
Wenn auch kein irdisch Bündniss uns verbindet.
Wir blüh'n vereint, wie Paradiesesbäume,
Denn was uns einet, ist des Einen Liebe!“

Johannes von Müller, welcher die »Weihe der Kraft« in der Liebe erblickte, war nicht damit einverstanden; er

antwortete dem Dichter, er sehe nicht, dass Luther nach der Heirath grösser geworden, dass zu seiner Kraft ihm diese Weihe abginge, dass Deutschland durch die Pfarrersfrauen so erstaunlich gewonnen hätte. Aber nach Werners Prolog bilden Kunst, Glaube und Reinheit im Vereine die Weihe Luthers:

„Durch diese drei: *Kunst, Glauben, Reinheit,* zeiget
Sich das Mysterium dreieiniger *Liebe,*
Von dem mein Mund mit Scheu und Demuth schweiget;
Die drei, vereint in ew'gem Liebestriebe,
Sie wurden Luthern zum Geleit' gegeben,
Dass sonder Weihe nicht die Kraft verbliebe!"

Die Reinheit wird durch das Weib, Katharina von Bora, repräsentirt: Kunst und Glauben aber durch ein absonderliches Paar, dessen Aufopferung, wie im Kreuz an der Ostsee, den Sieg der neuen Lehre entscheidet. Theobald, Luthers Famulus, und Therese, Katharinens Pflegetochter und Begleiterin, sind dieses Paar: ein Jüngling von 15 und ein Mädchen von 9 Jahren, so dass also das im Mittelalter beliebte Motiv der Kinderliebe hier eine geistliche Umformung erhält. Wir wissen freilich nicht recht, was wir mit diesen Gestalten anfangen sollen. Als beide sich erblicken, rufen sie gleichzeitig aus: »Ein Engel!« Werner selbst aber will sie für nichts weiter als schuldlose Kinder gelten lassen — sie seien nicht mehr und nicht weniger Allegorie als jeder bedeutende Mensch; jeder Mensch sei nämlich dazu da, um irgend eine sittliche Idee zu repräsentiren. In einem Wechselgesang dieser beiden, dem Märchen vom Karfunkel und der Hyacinthe, erreicht die Mystik ihren Höhepunkt: Werner selbst will darin das Wechselverhältniss zwischen Glauben und Kunstsinn dargestellt haben. Diese Hyacinthe, ein Abkömmling von Novalis' blauer Blume, wird aber dann eine romantische Arabeske, welche überall als Ver-

zierung dient und selbst die einfachsten Dinge verschnörkelt. Zum Beispiel: Franz will Katharina in Liebesraserei tödten, da sieht er im Geiste ein Mädchen mit einer Hyacinthe, welches sie umklammert und die Hyacinthe wie ein Richtschwert vorhält, und entflieht. Diese mystischen Allegorien haben Werner soweit gebracht, dass er in dem Prologe den ganzen Inhalt des Stückes symbolisch auszudeuten versucht hat; in dem Schlagworte: »Symbol ist Alles« hat er nur den alten Gedanken der Romantiker, in allem einen Abglanz des Ewigen zu sehen, mit Friedrich und Wilhelm Schlegels eigenen Worten wiederholt.

Dass dieses reine Paar nun untergeht, damit der Protestantismus gedeihen kann, wurde Werner von den Protestanten zum schweren Vorwurfe gemacht: denn was sollte der Tod der beiden anders besagen, als dass Kunst und Glauben durch den Protestantismus vernichtet worden seien. Werner sucht sich gegen den Vorwurf, als ob er ein Partisan des Katholizismus sei, gegenüber Iffland ernstlich zu verwahren. Er verabscheue das unter diesem Namen bekannte Ungeheuer wie andere; er liebe den Katholizismus nicht, der zum Ungeheuer entstellt sei — so versichert er nach einander. Glaube sei ihm die Erhebung des reinen Gemüthes zum Göttlichen, zum Ideal der Tugend; Kunstsinn der von jener unzertrennliche Drang, das Ideal der Tugend in Bildern zu gestalten. Er wolle Glauben, die Erhebung des Sittlichschönen durch Kunst (Versinnbildlichung des Sittlichschönen) verbreiten — dass er dazu in unseren Zeiten, denen die Mythologie fehlt, den Katholizismus für nothwendig hält, unterlässt er hinzuzufügen. Wenn er Therese und Theobald untergehen lasse, so habe er damit nur andeuten wollen, dass sie (d. i. Glaube und Kunst) durch die tumultuarischen Zeiten der Bilderstürmer, des blutigen dreissigjährigen Krieges etc. auf eine Zeit lang erstickt waren; also nicht durch Luther, sondern durch

den Missbrauch seiner Schüler. Der reine, edlere Protestantismus habe späterhin dem bessern Theil der Menschheit ihre Blüthen, Glauben und Kunst, veredelter wiedergeschenkt; wir hätten durch die Reformation nichts verloren, aber unendlich gewonnen u. s. w. So suchte sich Werner von dem unangenehmen Vorwurfe zu befreien und vielleicht auch in seinem Innern mit dem Protestantismus abzufinden. Von dem letztern ist in dem Stücke überhaupt gar nicht die Rede: der Reichstag zu Worms im vierten Akte beginnt erst, nachdem Luther mit dem Vortrage seiner Lehre zu Ende ist. In den Worten aber, mit denen Katharina dieselbe charakterisirt:

»Den Firniss wird er Euch vom schönen Bilde
Der himmlischen Natur herunterwischen,
Dass nur die ersten kahlen Linien
Euch übrig bleiben, Euer Auge nimmer
Am warmen Farbenschmelz sich laben kann;«

kann doch nach einer ziemlich gleichzeitigen Anmerkung im historischen Vorbericht zum Kreuz an der Ostsee nur auf den trockenen Protestantismus angespielt sein; dort heisst es nämlich: »Es gibt noch einen Protestantismus, der in der Praxis das, was die Kunst in der Theorie ist, und den ich so tief verehre, dass ich ihm sogar die Kunst, wie die Theorie der Praxis überhaupt, nachsetze. In ihm aber sind der heilige Adalbert und der heilige Luther — Collegen; und wenn Gott, worum ich ihn täglich bitte, uns Luthern noch *vor* dem jüngsten Tage wieder auferweckte, so würde er gewiss nichts Eiligeres zu thun haben, als gegen die, dem wahren Protestantismus unterschobene Abart desselben auf seine etwas derbe Art zu protestiren.« Ganz deutlich ist hier unter dem wahren Protestantismus dasselbe wie anderswo unter dem »geläuterten (N.B. nicht metamorphosirten) Katholizismus« verstan-

den; ganz deutlich hält Werner hier für den Protestantismus dieselbe Erneuerung nothwendig, welche er in den Thalbrüdern den Freimaurern empfohlen hatte; es sind die romantischen Ideen der Identität von Kunst und Religion, Glauben und Liebe, welche er in ihm zur Geltung gebracht wissen will. Dass dieser Weg nicht nach Wittenberg, sondern nach Rom führt, ist noch aus anderen Beispielen als aus Werners eigenem bekannt.

Weil auf diese Weise die Gegensätze des Katholizismus und Protestantismus ineinander fliessen, fehlt es dem Drama auch trotz blendender äusserer Vorgänge und pompöser Aufzüge an einem eigentlichen innern Conflikte. Nichts wahrer als was Zelter an Goethe schreibt: Luther stehe allein in allem Vortheil und das Papstthum, ihm gegenüber, ein gemeines Teufelswerk, ohne Reiz für den Pöbel, ohne Begier, List und Autorität, nehme sich albern aus, ja dumm; der Unglaube (durch Kaiser und Reich repräsentirt) stehe in der Mitte, ohne etwas zu wollen und zu wirken. Ein schwacher Versuch der Contrastirung ist nur bei Karl V. gemacht: er stellt Luther gegenüber die Kraft ohne die Weihe vor, er hat nur den Glauben an sich selbst, er ist der Vertreter des ungläubigen und egoistischen Aufklärungs-Jahrhunderts. In seinem lustigen und gemüthvollen Rath Bossu (halb Shakespearesche Narrenfigur halb Liebetraut und ähnlich wie Troubadour und Spielmann in den vorigen Stücken) hat er seinen guten Engel an der Seite, dem er leider nur bedingt folgt. Die Fürsten sind glücklich charakterisirt, mit den scharfen Strichen, über welche Werners Muse verfügt, aber keiner tritt so bedeutsam hervor, dass er als Widerpart Luthers gelten könnte. So ist die Reformationsgeschichte hier mehr äusserlich geschickt und brillant in Scene gesetzt, als poetisch ergründet oder erschöpft. Ueber die Bedingungen und Mittel, aus welchen die Reformation entstanden ist, erfahren wir

ebenso wenig, wie über ihre Motive. Der Dichter nimmt sich hervorragende Momente heraus und stellt sie im Tableau vor die Augen der Zuschauer, ohne ihr Erscheinen fortlaufend zu motiviren. Auch die Bilderstürmer hat Werner erst später auf den Rath des Kabinetsrathes Beyme geschickt eingeflochten, indem er den in Katharina verliebten Franz, einen rasenden Narren wie die Episodenfigur des Priors in den Thalbrüdern, aus Qual verschmähter Liebe und aus Eifersucht gegen alles Schöne wüthen lässt. Ursprünglich endete das Stück ganz matt mit Luthers Schlaf und der Erscheinung der Engel auf der Wartburg; verlor sich also noch mehr als jetzt in symbolischen Farben und grundloser, nicht unergründlicher Mystik: denn mit dem Dreiklaftermass Glauben, Kunst und Liebe kann man bei Werner auch die tiefsten Tiefen ausmessen.

Innerhalb der bezeichneten Grenzen gelingen Werner freilich hohe poetische Schönheiten. Feinsinnig beginnt er das Stück in einem Bergwerke: die Reformation ist bis in die Tiefen der Erde gedrungen und, weil Luthers Vater ein Bergmann war, gewissermassen, nachdem sie die Welt durchlaufen, an ihren Ausgangspunkt zurückgekehrt; am Ende stellen sich dann auch wieder die Bergleute ein und ihr Chor schliesst das Stück mit denselben Worten, mit denen es begonnen hat. Die Verbrennung der Bulle am Schlusse des ersten Aktes; der Aufzug zum Reichstag, wobei jeder der vorüberziehenden Fürsten Luthern ein Wort der Warnung zuruft und der Chor seiner Anhänger mit einer Strophe aus dem Kirchenlied »eine feste Burg ist unser Gott« antwortet, dem Kaiser aber vor Luther das Scepter entfällt; der glänzende Reichstag selbst; das Requiem an der Leiche Theresens; die Erscheinung der beiden Engel, welche Luther und Theobald im Schlafe die Zukunft weisen — alles das sind ungewöhnliche theatralische Effekte. Wohl berechnet und weise ist auch die

Steigerung in den ersten vier Akten, während der fünfte ganz abfällt. An Wunderwirkungen fehlt es bei Werner nirgends: der Blitz folgt Luthers Rufe, als er ihn über die Bilderstürmer herabruft, so gut wie allen übrigen Helden Werners. Musikalische Wirkungen lässt sich Werner so wenig wie malerische entgehen; die evangelischen Kirchenlieder und die katholischen Messgesänge stehen ihm gleichmässig zu Diensten. Auch die Wirkung der Instrumentalmusik wird erprobt: einen Monolog Katharinens, der in Sestinen abgefasst ist, begleitet Hubert mit dem besonders bei Tieck beliebten Waldhorn, das auch in die folgende Scene, in die Erzählung des Karfunkelmärchens, hineintönt. Wechselnde Versmasse bringt Werner hier, wohl den Rücksichten der Bühne folgend, weniger als im Kreuze an der Ostsee zur Anwendung. . . . . .

Einem so grossartigen Kenner der Bühnenwirkung gegenüber scheint es fast ein Räthsel, dass er es weder hier noch später lassen konnte, die Wirkung seiner Dramen durch die mystischen Zuthaten zu zerstören. Werner selber wollte oder konnte das Räthsel nicht lösen und war höchlich erzürnt, wenn man ihn darauf aufmerksam machte. Sobald ihm auf der Bühne etwas missglückte, hüllte er sich wieder in die geheimnissvollen Falten eines höheren Berufes: als ihn Iffland bald darauf veranlasste, die Söhne des Thales für die Bühne zu bearbeiten und der erste Theil am 10. März 1807 ein halbes Fiasko erlebte, sagt er sich förmlich und feierlich von der Bühne los. Die Schuld schreibt er schonend, aber dennoch Iffland zu, weil er auf die unglückliche Idee gerathen sei, dieses dramatische Gedicht durch blendende Ausstattung zum Effectschauspiele zu machen. Aus Furcht vor einem ganzen Fiasco drang der verwöhnte Dichter der »Weihe der Kraft« in Iffland, das Stück nicht mehr zu geben, welches in der damaligen Franzosenzeit ohnedies auf kein an-

TAYLOR INSTITUTION UNIVERSITY OF OXFORD LIBRARY

dächtiges Publikum rechnen durfte. Werner aber liess sich durch diesen Durchfall in Vorsätzen befestigen, mit denen es ihm ebensowenig Ernst war, als wenn er sich ein anderes Mal in den entgegengesetzten zu bestärken suchte. Weder für die Berliner noch für die Wiener Bühne wollte er mehr etwas schreiben und sich bei einer vielleicht sich bald darbietenden Gelegenheit nicht nur aus Berlin, sondern wo möglich aus dem für ihn jetzt werthlosen Deutschland in irgend ein stilles Verhältniss zu retiriren, wo er dann auch zugleich das ihm längst lästige Bücherschreiben aufgeben wollte. Das sei kein Depit von heute, sondern ein lange mit Liebe von ihm genährter Wunsch.

* * *

Als Werner so an Iffland schrieb, hatte er in dem von politischer Drangsal heimgesuchten Berlin allerdings wenig zu hoffen. Die Stadt war in den Händen der Franzosen, das Nationaltheater brachte vorwiegend französische Stücke: Berlin bot Werner weder Unterhalt noch Beschäftigung mehr. Wir wissen, dass die Gehalte der Beamten in jenen Tagen nicht immer und nicht regelmässig ausbezahlt wurden und dürfen ihn immer unter den Verkürzten vermuthen; sonst hätte er bei der Vorsicht und Filzigkeit, welche ihn in Geldsachen auszeichnete, sicher nicht auf die vagen Vorstellungen eines Schauspielers hin, der kurz vorher in Berlin auf Truppenwerbung gewesen war und ihm in Wien eine Anstellung beim Theater versprach, Amt und Stellung im Stiche gelassen, um sich (Ende April 1807) auf die Reise nach Wien zu begeben. Hat er doch alle seine Berliner Beziehungen in Erwartung besserer Tage mit ängstlicher Scheu aufrecht zu erhalten gesucht und, ehe er in Wien etwas Sicheres zu hoffen hatte, seine dortigen Absichten selbst seinen Berliner Intimen verschwiegen

und sich so die Rückkehr auf alle Weise offen gehalten. Um nicht nur mit Iffland in Fühlung zu bleiben, sondern sich für glücklichere Zeiten auch dem Berliner Hofe zu empfehlen, schickt er sogleich nach geschlossenem Frieden einen Prolog zur Friedensfeier an Iffland, der ihn, sobald nur die Franzosen abgezogen, am besten aber zur Rückkunft des Königspaares aufführen sollte. Obwohl Werner allen Mysticismus vermieden und auch die wirkliche Lage der öffentlichen Dinge in Preussen mit aller Schonung behandelt zu haben glaubte, zeigt uns doch Ifflands ablehnende Antwort, dass Werner auch hier den ganzen romantischen Apparat aufgeboten und gegen das auf der damaligen Berliner Nationalbühne politisch wie religiös Mögliche arg verstossen haben musste.

Werners Reise führte ihn über Dresden in das »liebe, romantische, gothische Prag«, wo er zur Feier des Nepomukstages noch eben zurecht kam, um in einem Sonette von onomatopoetischer Holprigkeit weniger den Heiligen zu feiern als den Prager Pöbel herabzusetzen und wo er von dem »kirchlich-katholischen Verhältniss, das dort noch in voller Glorie herrschte,« so tiefe Eindrücke empfing, dass er sich 14 Tage festhalten liess und in einem vortrefflichen und vornehmen Cirkel, in den fürstlich Lobkowitzschen, Kinskyschen, gräflich Colowratschen, Chotekschen Häusern und unter ihren äusserst gebildeten und gemüthreichen Frauen mit Genuss und Vergnügen verkehrte. Unter solchen Anregungen vollendete er schon in Prag eine neue Tragödie, welche er trotz der gegen Iffland geäusserten Verwahrung noch in Berlin begonnen hatte und mit der er sich wahrscheinlich in Wien einführen wollte: *Attila, König der Hunnen. Eine romantische Tragödie in fünf Akten* (Berlin 1808 erschienen).

Dieses Drama steht im Stil und in der Auffassung so ziemlich auf einer Stufe mit dem Kreuz an der Ostsee,

und bedeutet also dem Luther gegenüber eher einen Rückschritt als eine Entwicklung. Schon äusserlich tritt hier der spielende, keineswegs immer durch einen Umschlag der Stimmung bedingte Wechsel des Metrums häufiger auf als in der Weihe der Kraft und erhält durch die kunstlose Anwendung der Alliteration besonders in den Druidenchören nur schwach das charakteristische Gepräge des Altdeutschen, welches Werner für nothwendig hält, weil er die Hunnen als Stammverwandte der Burgunden, also als einen deutschen Stamm aufführt. Am meisten halten sich noch die äusseren scenischen Vorgänge, besonders Attilas Zusammentreffen mit Leo, auf der Höhe des Luther; wieder finden wir einen an die Thurmscene in der Jungfrau von Orleans erinnernden Auftritt. Im Innern des Stückes, welches die Sage von Attila und Hildigo behandelt, die Hildigo aber mit Hildegunde, der Attila ihren Walther erschlagen hat, identificirt, waltet die christliche Mystik. Attila, den Werner als Vorbild des »Normaltyrannen« Napoleon betrachtet und gedichtet haben soll, wird ganz im christlichen Sinne als Gottesgeissel, als Vertreter des ewigen Rechtes aufgefasst, welches er ebenso eisern und rücksichtslos handhabt, wie der intolerante Erzbischof in den Kreuzesbrüdern die Ideen des Thales durchsetzt. Um ihn ins Licht zu setzen, müssen wir bereits im ersten Akte einer Gerichtsscene beiwohnen, in welcher Attila nach höheren Rechtsbegriffen den einen unerwartet begnadigt, den andern ebenso unerwartet von Pferden zerreissen lässt — hier setzt die Grosssprecherei des Hebbelschen Holofernes unmittelbar ein. Aber Attila hat auch ein zartes, christlich weiches Gewissen: das Bewusstsein, Geissel zu sein, zehrt an ihm, der sein Volk weit lieber in Frieden regieren möchte. Leo sagt ihm seinen Tod durch Hildegunde voraus: er soll sie tödten — aber er will nicht, denn sie habe an ihn ein Recht des

ewigen Dankes. Seufzend (so mochte Werner noch ab und zu an seine dritte denken) erinnert er sich jeden Augenblick an seine verstorbene erste Frau, deren Namen er vor sich ausruft: »O Ospiru!« Höchst ungewöhnlich und ausgeklügelt ist seine tragische Schuld, welche Leo mit den Worten ausspricht:

»Die Schuld ist, wenn der Mensch das Viele will;
Der Attila, er ist die *Geissel* Gottes,
Er will auch gnädig sein, gerecht und gnädig
Zugleich — ein Gott sein — darum ist er schuldig!«

Es ist derselbe Vorwurf, den er in dem oben S. 26 berührten Sonette den Deutschen macht:

»Nur Theile saht Ihr stets und nur das Viele,
Gesammelt wart Ihr nie zum Ganzen, Einen;
Drum ist gekommen, was Ihr selbst verschuldet.«

Es fehlt also auch hier, wie man sieht, an einer eigentlich tragischen Motivirung, über welche Werner vergebens durch psychologisches Raffinement zu täuschen sucht.

Ebenso wenig ist es ihm gelungen, aus Hildegunde eine wahre Kernfigur, eine Kriemhilde zu machen. Sie ist halb Amazone nach dem in dieser Zeit beliebten Typus, halb der zähnefletschende, finster lächelnde, dann wieder rasende Teufel, welcher dem Dichter schon in den Thalbrüdern (Prior) und im Luther (Franz von Waldungen) missrathen ist. Grimm, Gift und Galle äussert sie »bei Seite«, »vor sich hin« u. s. w., und ihre Wuthausbrüche begleiten die Reden Attilas wie ein Rabenchor und vermeiden weder das Lächerliche noch das Widerliche. Auch sie ist voll moralischer Intentionen: es genügt ihr nicht, Attila zu morden, sie muss ihn zuerst zu jeder Art von Uebelthaten verleiten, um ihm Ruhm und Ehre zu rauben, ja sie schützt sein Leben gegenüber dem Feinde, weil sie ihm nur den ehrlosen Tod gönnt.

Ganz auf Werners mystischen Bedürfnissen beruht die dritte Hauptperson: die römische Prinzessin Honoria. Hier wiederholt sich das Motiv, dass Etzel und Honoria für einander bestimmt sind; natürlich zu der himmlischen romantischen Liebe, welche die Selbstaufopferung, das Märtyrerthum in sich schliesst. »Diese Liebe«, sagt Leo, das Mysterium strahlenden Antlitzes entschleiernd:

»Entzündet ward sie,
Als Gott den Attila und Dich gedacht,
Und *der* Gedanke Leben ward auf ewig!«

Beide müssen sich lieben, ohne einander gesehen zu haben; und sowohl das Lied der Barden als der christliche Glaube künden ihnen das Wiederfinden voraus. Nur um Honorien zu ihrem Recht zu verhelfen, bekriegt Attila Rom. Erst im letzten Akte treffen beide zusammen, indem Papst Leo die Honoria auffordert, ihm in das Zelt Attilas zu folgen: sie soll dort die Vermählung Attilas mit Hildegunde in Pilgerstracht vollziehen; aber nachdem Attila mit seiner Feindin schon vermählt ist, verbindet der Papst die beiden unter einander — eine Braut des Himmels, dem sich Honoria geweiht hat wie Katharina von Bora, mit einem zweifachen Ehemann, wie Zacharias Werner, als er seine dritte, die vermeintliche himmlische Ehe einging. Wieder handelt es sich natürlich blos um eine romantische heilige Verbindung wie im Luther, gewissermassen um eine Einsegnung zum Märtyrertode, den ja auch Attila stirbt, wie das in den Worten Leos liegt:

»Du sollst
Ihn sehn — den alten Bund mit ihm erneu'n;
Entsagen und ihn rein und ewig lieben!«

Aber die Art und Umstände des Zusammentreffens sind so seltsam und gewagt, dass hier das Heilige hart an das Lächerliche grenzt:

Leo

(indem er Honorien den Schleier abreisst und sie dem Attila rasch und mächtig entgegenführt)

Schaut Euch! —

Attila und *Honoria*

(zugleich, als sie sich erblicken, sich einander ausser sich in die Arme stürzend)

Ha! —

Wie mein Herz Dich immer sah!

Leo

(sich an dem Anblick weidend, mit gefaltet erhobenen Händen)

Nebel schwinden, Sterne scheinen!

Ewig muss sich Eins vereinen.

(Zu Attila, auf Honorien zeigend)

Kennst Du sie? —

Attila

(freudig)

Sie ist der Tod! —

Leo

(zu Honorien, auf Attila zeigend)

Kennst Du ihn? —

Honoria

(entzückt)

Mein Morgenroth! —

Leo

(indem er zwischen sie tritt und ihre Hände wie zur Copulation in einander legt)

Jetzt seid Ihr in Gott verschwunden!

Erbfeind, Du bist überwunden!

Liebe baut des Todes Noth! —

Attila

(wie in Honoriens Anblick versunken, zu ihr, wonnevoll)

Wahr ist das Lied der Barden — jetzt bin ich ganz durch Dich!

Honoria

(ebenso zu ihm)

Wahr ist der Christen Glaube — Du thust genug für mich! —

Leo

(zu Attila)

Nun schlägt der Heimkehr Stunde! —

Attila

(auf Honorien blickend, mit Freudigkeit)

Mein Werk lebt -- ich in ihr! —

Leo

(zu Honorien, auf Attila deutend)

Nun geht er irdisch unter! —

Honoria

(auf Attila blickend, mit Freudigkeit)

Und himmlisch auf in mir! —

Leo

(mit einem Blick nach oben)

Du schaffest! —

Honoria

(ebenso, eine Hand nach Attila gerichtet, eine auf ihr Herz gedrückt.)

Du vollendest! —

Leo und Honoria.

Halleluja Dir!

Mit diesen Worten knieen sich Leo und Honoria abseits mit betend erhobenen Händen hin, während den in wonniglicher Betäubung dastehenden Attilla unmittelbar darauf Hildegundens Beil trifft.

Mit diesen Verzerrungen ist der romantische und mystische Gehalt des Stückes noch lange nicht erschöpft. Auch hier ist ein Heiliger der Lenker der Geschicke: Papst Leo ist wie der heilige Adalbert im Kreuz an der Ostsee mit dem vorahnenden Geiste begabt, der nimmer lügt; er erscheint dem Attila wie ein Riese. Hildegunde, welche ihn verfolgt, streckt er mittelst des heiligen Kelches zu Boden und Attila, der ihr zum Schutze hinzueilen will, steht wie gelähmt. Durch Berührung ihrer Stirne mit dem Kelche nimmt er ihr am Schlusse das Geständniss ab, dass sie Walther noch liebe; diese Liebe soll ihr in die Qual der Hölle folgen und eine Kühlung sein. So strebt Werner, zuwider den Lehren der Kirche, nach einem versöhnenden Schlusse; auch Attila erhält vom Papste Leo die Sündenvergebung und die Christen stimmen

nach seinem Tode das Halleluja an. Von Ahnungen sind fast alle Personen erfüllt: Attilas Sohn ruft beim Anblick des Giftbechers, den Aetius seinem Vater gemischt hat, unwillkürlich warnend den Namen seiner Mutter aus. Auch Attila selbst ahnt zehnfach seinen Tod und fast niemand zweifelt an seinem nahen Ende. Nachdem die Hochzeitsfackel bei der Vermählung dreimal erloschen ist, nachdem auch Wodans Schwert gebrochen ist, verabschieden sich seine Freunde und Waffengefährten von ihm. Dass auch nach Leos Enthüllung seines Untergangs die Katastrophe durch Hildegunde überhaupt noch möglich wird, liegt in der Färbung zum passiven Heldenthum eines christlichen Märtyrers, welche Werner seinem Attila gegeben hat, dessen Vereinigung mit dem Himmel durch die Verbindung mit Honorien symbolisch angedeutet wird. Romantische Jünglinge von reinstem Wasser sind der junge Odoaker, der tollkühne Zögling Attilas, und ein junger Ritter, welcher einst Attila im Kampfe Achtung abgenöthigt hat und nun glücklich ist durch seine Hand zu fallen. Der durch die Verbindung mit Honorien geweihten Kraft Attilas steht der römische Hof als Repräsentant der Schwäche und Treulosigkeit gegenüber, während Aetius wie Karl der Fünfte die weihelose Kraft, die sich selbst Gott ist, vertritt.

* *
*

Hatten in Prag die geistlichen Eindrücke, welche Werner von dem Katholicismus empfing, das Uebergewicht, so zog ihn in dem »herrlichen, aber gemüthvollen« Wien vor allem das weltliche Treiben eines gutmüthigen, gediegenen, schau- und genusslustigen, dabei aber kräftigen Volkes an. In dem gewühlreichen Prater, der ihn mehr als alle anderen Merkwürdigkeiten fesselt, geniesst er täglich den Anblick fröhlicher Menschen aus jeder Klasse und jedem

Stande. Viele schöne weibliche Gestalten und Gesichter, besonders aus der Mittelklasse, machen seinen in Polen etwas stumpf gewordenen Gaumen aufs neue lecker; die Grazie der Wiener Mädchen verfehlt auch auf ihn ihre Wirkung nicht; er findet alles Frauenvolk hier so unendlich naiv, froh, zwecklos und liebenswürdig, als man nur etwas sehen kann. Der phantasievolle, farbenglühende Sohn des Nordens fühlt sich wie in eine andere Zone versetzt: wiederholt erquickt er sich an dem »schönen südlichen« Himmel und ergötzt sich an dem ächt italienischen Muthwillen, mit welchem am Brigittenfeste Possen aller Art getrieben werden. Fünf Theater stehen ihm täglich offen, in einem hat er freie Entrée. Aber so sehr sich alles in einem ewigen, zwecklosen, kreiselnden Taumel zu bewegen scheint, so wenig werden daneben die ernsteren Bedingungen des Lebens vergessen. Es ist nicht alles wahr und nicht alles aus seiner Seele geschrieben, was Werner, um den von seiner Reise nach Wien unzertrennlichen Verdacht des Katholicismus nicht aufkommen zu lassen und sich in Berlin nicht alles zu verderben, selbst an seine nächsten Berliner Freunde schreibt. Aberglaube und Bigotterie, schreibt er, würden auch hier durch aufgeklärte Journale mit so vielem Glücke verfolgt, dass man besonders den Katholicismus noch geringer achte als in Berlin und seine »Weihe der Kraft« wegen der darin geäusserten aufgeklärten protestantischen Grundsätze, den Verfasser aber, alles Sperrens und Zappelns unerachtet, für einen heimlichen Jlluminaten, höchstens für einen liebenswürdigen Schwärmer halte. »Mit einem Worte, man ist fest entschlossen, Berlin in der Bildung eiligst und schleunigst zu erreichen.« Er schliesst daran eine gezwungene Ereiferung gegen die Anzeichen eines christlich-katholisch-platonischen Glaubens in Berlin und möchte bei solchen Gedanken ganz Deutschland für ein Tollhaus halten und

am liebsten mit der ersten besten Gelegenheit gleich morgen nach Italien reisen — wie er vorsichtig hinzufügt: »nicht um dort, wo auch Tollheiten genug sind, zu wirken, sondern um unter Trümmern und Blüthen Alles und mich selbst zu vergessen.« Ohne Grund wird er diese Contrastirung des immer protestantischer und aufgeklärter werdenden Wien mit dem sich dem Katholicismus nähernden Berlin nicht hervorgesucht und gewiss auch von dem *katholischen* Wien solche Eindrücke empfangen haben, dass er für besser hielt sie zu verschweigen. Hat er doch in jenem Sonette auf die Sanct Annennacht, eine der herrlichsten Mondnächte welche er auf dem Stefansthurm verbrachte, des Priesters nicht vergessen, der das Sakrament aus der Kirche zu einem Sterbenden trug.

Dass der Katholicismus in Wien noch nicht brache lag, das musste Werner bald darauf die Wiener Censur zeigen, welche seinen Attila nicht passiren liess; denn an was anderem hätte dieselbe bei dem frommen Stücke Anstoss nehmen können als an dem geistlichen Inhalte, an dem Papst der mit dem Kelche angezogen kommt u. s. w. Seine Aussicht, in Wien eine Stellung beim Theater zu erhalten, hing aber von einem bühnenfähigen Drama ab: Werner musste sich also entschliessen, ein anderes, wohl schon in Prag begonnenes Trauerspiel rasch zum Abschlusse zu bringen. Als zweites Stück in dem Jahre, in welchem er die Theaterdichtung auf immer verschworen hatte, schrieb er: »*Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten.*« (Bei Cotta in Tübingen 1810 erschienen.)

Diese Wanda ist die grösste Concession, welche Werner dem Theaterpublikum machen konnte. Bis zu lokalen Anspielungen treibt er hier den Rapport zwischen Dichter und Publikum. Er fasst die Wiener an ihrer schwächsten Seite, wenn er seinen Helden erzählen lässt:

»Als ich viel herumgezogen,
Kam ich, wo zu den Karpathen
Mit verschlungnen Silberlocken
Froh der alte Ister wallend
Nach dem Kahlenberg emporschaut;
Wo die heitern Austriaken
Auf den Traubenhügeln thronen,
Hochberühmt durch Treu' und Stärke,
Von verdientem Glück gekrönet.«

Und der Vertraute des Helden klatscht diesem Complimente Beifall:

»Heil dem Volk und auch dem Lande,
Wo noch Kraft und Treue wohnen;
Vielen kam sie schon abhanden! —

Rüdiger:
Doch sie blüht am Donaustrande.«

Die Erzählung wendet sich in demselben panegyrischen Tone nach Prag, um auch seinen dortigen adeligen Gönnern eine Artigkeit zu sagen.

Die Rücksicht auf die Bühne beherrscht den Dichter in allem Aeusserlichen durchaus. Am deutlichsten ist das in den ersten Akten, welche freilich auch sonst in künstlerischer Beziehung die besonnensten sind, als ob Werners Phantasie eines längeren Anrennens bedürfte, um aus den höchsten Höhen in die tiefsten Tiefen zu fallen. Hier muthen uns die drei ersten Akte fast fremdartig an, wenn wir an das chaotische Getriebe in andern Stücken Werners zurückdenken: die Handlung ist einfach und idyllisch, fast dürr und mager, halb wie eine Skizze, halb wie ein Operntext behandelt. Und wenn sich auch in den folgenden Akten eine stärkere Bewegung, eine grössere Entfaltung der beliebten Operneffekte, welche in diesem »fast opernhaften« Stücke natürlich nicht fehlen, nach und nach einstellt,

so ist doch der Plan klar, übersehbar, nach Werners Meinung selbst dem Volke fasslich, von einem fast französischen Zuschnitt. Wenn Werner zu alledem auch noch auf die christliche Mystik verzichtete, hatte er mehr gethan als man verlangen konnte — und durfte sich billig auf der andern Seite um so mehr seinen eigenen Neigungen hingeben.

Iffland, der wieder ablehnte, hatte für diese Kehrseite ein helles Auge. Er fand zunächst den Wechsel des Metrums, den Werner nicht opfern wollte, mehr störend, als das Gefühl erhebend; der Zwang, eine tragische Melodie herauszubringen, war ihm zuwider. In dieser erzwungenen kaltschwärmenden Sprache erlägen die Charaktere, denen es an aller Physiognomie fehle. Man nehme an keiner von allen Personen ein rechtes Interesse und verstehe die Sprache nicht, wo sie hohe Gefühle darstellen solle. An die Stelle der früheren Mystik sei die weniger bedeutende von Blumen und Sternen getreten, ein leeres Geklingel, das freilich jetzt Mode sei. Etliche Stellen ausgenommen liess den gesunden Kritiker das Ganze kalt und erregte mehr Befremden in ihm als Antheil.

Bis in den dritten Akt führt sich hier die leidige Mystik noch diskret auf. Nur der Geist der Libussa, deren ganze Geschichte in der Exposition erzählt wird und welche auf der einen Seite zur Stillung des unüberwindlichen Bedürfnisses nach Mythologie, auf der andern wie der Geist des heil. Adalbert als wachendes und warnendes Schicksal zu benutzen war, tritt gleich zu Anfang in die Action. Die Heldin, die Sarmatenfürstin Wanda, ist eine Verwandte und Schülerin Libussens: damit ist deren unvermuthetes Auftreten motivirt. Wanda ist eine Amazone wie die Mägde Libussens; kein gewöhnlicher, sondern ein Mensch, »dem der Weltgeist einverleibt ist.« Am Hofe Libussens hat sie den Rügenfürsten Rüdiger gesehen

und geliebt: nach der Trennung von ihm schwört sie ihrem Volke ewig ehelos zu bleiben. Aber Rüdiger wirbt um sie und begleitet unerkannt und in Pilgertracht die Werber selbst an ihren Hof. Er will sie im Kampfe erringen und der durch den Schwur Gebundenen wird nun der Kampf mit dem Geliebten zur Pflicht. Mit der mänadischen Wuth der Kleistischen Penthesilea ruft sie aus: »Soll ich den Demant nimmer denn besitzen, so will ich ihn zermalmen, ihn und mich!« Die Scene, in welcher die beiden Liebenden sich gegenseitig bis zur Vernichtung bekämpfen, leistet an psychologischen und scenischen Ueberraschungen das Meiste, was selbst Werner in dieser Hinsicht geboten hat. Zunächst thut die Erscheinung Libussens und ihrer Mägde dem Kampfe Einhalt; sie, welcher die Menschen und selbst die Natur unterthan waren, weil sie sich selber klar war, ermahnt die Kämpfenden zur Ruhe und Klarheit in einer längeren Rede, welche uns den Schlüssel zu den Wiedererkennungsscenen der vorigen Stücke an die Hand gibt und die Lehre von der romantischen Liebe gewissermassen in ein naturphilosophisches System bringt:

Libussa
(zu ihren Geistern)
Schlummert, bis ihr einst erwacht,
Wenn der Liebe Werk vollbracht,
Eure müde Königin
Sinkt auch bald in Schlummer hin! —
Aber, eh' ich aus kann ruh'n,
Muss ich diesen kund mich thun,
Die von wildem Wahn entbrannt,
Ihres Wesens Zweck verkannt! —
(zu den Liebenden)
Du bethörtes Menschenpaar,
Werde ruhig, werde klar!
Und vernimm den ew'gen Bann,
Dem kein Wesen noch entrann:

Alles, was erschaffen ward,
Ist von Ewigkeit gepaart;
Jedes sucht im schnellen Lauf
Das für ihn Erschaff'ne auf!
Ob die Form es auch beengt,
Wenn es reif ist, dann zersprengt
Es des Körpers enges Band,
Und umschlingt, was ihm verwandt!
Leben ist der Liebe Spiel,
Tod der Liebe Weg zum Ziel,
Und ihr Knecht, das Schicksal, eint,
Was für immer ist vereint! —
Menschenpaar, Du saugst das Licht,
Doch dein Auge sieht es nicht,
Und du stürmst dem Abgrund zu,
Fliehend, die Dir winkt, die Ruh!
Zitterst vor dem Element,
Das, Momenten lang, dich trennt,
Und verkennst in dir die Kraft,
Die das Element erschafft! —
Giebt es etwas, das zerreisst,
Was gepaart dem Licht entfleusst?! —
Die Natur, die dich umflammt,
Menschenpaar, ist dir entstammt!
In der Liebe Ewigkeit
Ist kein Wechsel, keine Zeit;
Selig ruht sie in dem Schooss,
Dem sie freudig einst entfloss! —
Als ich zog auf Erdenbahn,
War Natur mir unterthan
Und der Menschlein schwache Schaar,
Weil ich klar mir selber war. —
Darum, was Ihr seid, erfüllt;
Die den Höhen Ihr entquillt:
Macht die Macht und Pracht der Qual,
Offenbar im Thränenthal! —

Schwestern, auf! der Tag verzehrt
Schon die Nacht, die er verklärt! —
Brausend rauscht im Weltenall
Unsers Lebens Widerhall! —*)

Wanda findet sich in diesem Hochgesang Libussens wieder: Es gibt keinen Kampf gegen die Bestimmung; sie seien auserkoren sich ewig neu zu finden:

»Der Schwur ist Null, den ich dem Volk geschworen;
Denn, dir vom Anbeginn verwandt,
Seit unser Seyn sich Einem Schooss entwandt,
Bin ich in dir, du bist in mir geboren!**)
Kein Schwur zerreisst ein ewig Band!«

Nun aber muss Rüdiger sie zurückweisen: hätte er sie im Kampfe bezwungen, so würde er seinen Thron mit ihr theilen; aber da sein Heer besiegt, er selbst verwundet ist, gebietet ihm sein Stolz zu sterben. Wanda befiehlt

*) Bei den Wiederholungen der Aufführung des Stückes in Weimar liess Werner der Kürze wegen Libussa statt dieser Rede folgendes, »im Grunde dasselbe, nemlich den Zweck dieses Schauspiels aussprechende« Sonett sagen:

»Ihr schlummert, bis der Liebe Werk erfüllet;
Ich aber bin von Sternen hergetragen:
Den Sternenruf dem Menschenpaar zu sagen,
Dem wilder Wahn den klaren Blick umhüllet.

Du Menschenpaar, das aus dem Licht entquillet,
Du Kraft und Zartheit wirst das Ziel erjagen;
Doch nur, wenn Du den hohen Schmerz getragen,
Und an der Sehnsucht Brust die Pflicht gestillet!

Du bist die Liebe, die verzehrend waltet,
Dazu, Du Paar, bist Du hervorgegangen:
Die Macht und Pracht der Qual zu offenbaren!
Ihr Schwestern, auf! Der junge Tag entfaltet,
Das Brautgewand! Die Nacht zerfleusst mit Bangen,
Verzehrend und verklärt vom Licht, dem klaren!«

**) Vgl. dazu Attila: »Jetzt bin ich ganz durch dich:« Honoria: »Du thust genug für mich!«

ihm erzürnt zu fliehen: »Nie warst du meinem Sein verwandt!« Aber Rüdiger raubt ihr, ehe er gehen will, einen Ring, in welchen ein mystischer Spruch Libussens gegraben ist, den Wanda seiner Dunkelheit wegen Satz für Satz, wie ihn Rüdiger abliest, erläutert, indem sie die Anwendung auf sich selbst macht. Auch wir verstehen nicht mehr, als dass hier wieder mit Naturphilosophie geflunkert wird, wenn es heisst:

»Natur hält Schwur,
Natur ist treu;
Natur ist tot;
Natur ist frei;
Du Menschengott.
Sey die Natur!«

und bedürfen der Erläuterung:

Rüdiger.

»Natur hält Schwur!«

Wanda
(vor sich)

Den Eidschwur wollt' ich schänden! —

Rüdiger.

»Natur ist treu!« —

Wanda.

Die Treue sandt' ich fort! —
Meineidig oder treulos muss ich enden! —

Rüdiger.

»Natur ist tot!« —

Wanda.

Und tötend schafft sie Leben;
Weil Leben ihr im Tode ward gegeben! —
Nur mir der Tod allein!

Rüdiger.

»Natur ist frei!« —

Wanda.

Im Bande
Bin ich, von eigner Schwachheit, eingeschmiegt! —
Libussa, Meisterin! — Dein elend Kind erliegt! —
O, wend' ihn ab, den Blick, von deiner Tochter Schande!

Rüdiger.

»Du Menschengott, sei die Natur!«

Wanda
(durch die letzten Worte begeistert)

Es siegt
Der Fürst, der Menschengott! entfleucht dem Puppenstande,
Ein Riesenschmetterling; er hält den ew'gen Schwur;
Er ist die Macht, die Wahrheit, die Natur!
Wie?! — Welch' ein Gott zerriss sie mir, die Falten
Des Schleiers?! — Durch die Macht des Irrwahns strahlt
das Licht! —

Jetzt hat Wanda, wieder durch Libussa, Klarheit erlangt. Sie wird beide Schwüre halten: sowohl den dem Volke gethanen, als auch den, der sie mit Rüdiger verbindet. Wir wissen ja: die romantische Liebe reflektirt auf das Leben nicht, der Geliebte geht (vergleiche Attila und Honoria) in der Geliebten auf. Sie erfüllt des Schicksals strengen Schluss und tötet ihn während der Umarmung mit dem Schwerte. Mit der Blutgier Penthesileens rast sie nachher:

»Wenn gerissen von der Mutter
Es im wilden Kampfe rang,
Lockt das Herz ein wild Gelusten,
Dass es über Gräbern tanzt.
. . . . . .
Wild Gelüst, das Herz geht *unter!* —
Doch die Lust ergreift's und — lacht —
Und das Herze ras't, bis blutig
Es sich selbst zerfleischet hat!«

Wie sie darauf sichtbar auf der Scene mit der Versteinerung ihres Herzens ringt; dann in die grösste, sich völlig bewusste, (wie der Dichter kaltblütig anmerkt) »durch den Zustand ihres bereits abgefertigten Herzens nothwendig herbeigeführte Gleichgültigkeit« übergeht; und sich endlich gleichfalls opfert, indem sie durch die Opferflammen in die Weichsel springt — das ist nur das matte Ausklingen der in jener masslos erregten Scene angeschlagenen Empfindungen, in welcher sich das ganze Stück zusammendrängt. Mehr als hier haben sich Werner, der vorwiegend veräusserlichende, und Heinrich von Kleist, der vorwiegend verinnerlichende Dramatiker der Romantik, nie genähert. Geringer als hier ist das Beiwerk in keiner andern Tragödie Werners: von den Nebenfiguren treten nur zwei als bekannte romantische Typen hervor. Der alte »Meistersänger« Balderon, der seinem Helden und Jünger treu auch selbst in den Tod nachfolgt, erinnert uns an den Troubadour in den Söhnen des Thals und an den hl. Adalbert im Kreuz an der Ostsee, der gleichfalls als Spielmann eingeführt wurde, wie ja die Romantik den Dichter im Gedichte mit Vorliebe beherbergt und verherrlicht. Ludmilla, welche einen todten Geliebten zu beklagen hat, ist das idyllische Gegenstück zur Wanda und ein Seitenstück zu dem jungen Schweizer im Kreuz an der Ostsee, der seine Trennung von der Geliebten nicht verschmerzen kann.

* *
*

Die Hauptneigung seines Gemüthes, die Pilgerlust, sowie der Drang, anderswo sich nach einer festen Stellung umzusehen, litten Werner nicht länger in Wien, als seine Aussichten nicht wirklich wurden und es nicht einmal zu einer Aufführung der Wanda kam. Er begibt sich nun auf eine jahrelange Wanderschaft, als deren höchste Ziele

Weimar und Rom ihm unbewusst vorschweben, zwischen denen er im physischen und moralischen Sinne hin und her schwankt, bis endlich der Domkoloss von Sanct Peter über den Sonnenkoloss in Weimar den Sieg davon trägt. Auf diesen Wanderungen bot Werner eine höchst eigenthümliche Erscheinung dar: der hagere Mann mit dem abgelebten greisenhaften fahlen Gesicht, dessen schroffe Züge von wirren Locken eingefasst und durch ein dunkles, zwischen langen buschigen Augenbrauen hervorglühendes Augenpaar nicht gemildert wurden, erweckte durch seine gebückte Haltung und seinen schleichenden Gang die Vorstellung, als ob er etwas Unheimliches hinter sich nachschleppe. Bei Männern aller Schattirungen, noch lieber aber bei den Frauen, tritt er als Apostel der sich vergöttlichenden Liebe auf, welche in seinem Munde ebensowohl die niedrigste Leidenschaft als die übersinnlichste Gefühlserhebung bedeuten kann. Den Drang nach Gottähnlichkeit findet er sowohl in hochgestimmten Menschenseelen als dort, wo Stiere sich begatten. Nachdem er soeben für sein uns bekanntes System von Religion und Liebe bei den Vornehmen und Fürsten Propaganda gemacht hat, versucht er sogleich darauf in seinem Gasthofe eine Sturmattake auf Köchin oder Stubenmädchen. Die niederen Stände sind das Bereich seiner Wollust; auf die verständige Mittelklasse wirkt er gar nicht oder abstossend; das Gebiet seiner geistigen Influenz sind die Vornehmen, hier wieder besonders die Damen von höherem Range, unter den Männern aber die Militärs und körperlich kraftvolle Personen, während er auf körperlich zarte am wenigsten Einfluss hat. Als Pilger, den die Qual verfolgt und den die wilde Gier, sich pilgernd zu betäuben, nirgend ruhen noch rasten lässt, als unstäten Wanderer und Unbehausten stellt er sich das eine Mal dar; gleich darauf wieder spielt er sich als den Liebesgesellen auf, der die Liebe als das

Höchste feiert und bei Frauen und Mädchen sein Glück macht. Einmal ist er der sündige Mensch, dann wieder der Priester; einmal frivol bis zur Gemeinheit, dann wieder andächtig bis zur Sublimation; einmal liebenswürdig und gemüthlich, dann wieder so ernst, feierlich und gedrückt, dass kein Lächeln über seine Lippen kommt. Er. versteht auch sein Mäntelchen nach dem Winde zu hängen und gelegentlich diese oder jene Seite seines Wesens hervorzukehren und zu verbergen, je nachdem er es für passend oder unpassend hält. Herrenhuter und Freimaurer sucht er ebenso wie die katholischen Kirchen auf, die er auf seinem Wege findet; und den dichterischen Ertrag seiner Reise zeichnet er in Sonetten auf, welche er mit Vorliebe auf dem Wege, während des Wanderns oder im Wagen dichtet, die er dann auf einzelnen Blättern in der Hosentasche mit sich trägt und gelegentlich in seiner mimisch-übertriebenen, forçirten, aber wirksamen und ergreifenden Weise zum Vortrage bringt. Es sind Gelegenheitsgedichte auf Personen, auf Gegenstände der Natur und Kunst, auf Oertlichkeiten u. s. w., denen er auf der Reise begegnet ist und die er entweder in mystischem Sinne auf Geistliches ausdeutet oder, mit seiner eigenen Sündhaftigkeit und seinem Schuldbewusstsein, ja selbst mit seinem Wittwerthum kokettirend, mit seinem Lasterleben in Verbindung bringt. Zwischen Wiegen- und Bundesliedern bewegt sich diese Wanderlyrik in Sonetten- und Stanzenform, seltener in einfacheren Rythmen, hin und her und verliert sich in Inhalt und Form oft ganz in leere Spielerei. Wiederholt wird das Sonett zum Dialog, indem er es entweder mehreren Personen in den Mund legt oder indem die Gegenstände selbst redend eingeführt werden und dem Pilger Auskunft und Belehrung geben müssen. So tritt er in dem von Goethe sogenannten Narrensonette als einsamer Wittwer auf, dem der Betsaal, die Kerzenflammen und der Orgelton

in der Brüdergemeinde zu Neudietendorf Rede stehen müssen und den schliesslich der Heiland ermahnt, den Blick auf zur ehernen Schlange zu erheben und als Hostie sein Lebensmanna zu geniessen.

Auf einem Umwege näherte er sich zunächst der Metropole Weimar, wo selbst die beiden Schlegel mit ihren romantischen Afterdramen Zutritt gefunden hatten und wo er für sich und seine Kunst mit Recht mehr erwarten durfte. Am 27. September 1807 hatte er Wien verlassen, in München bei Jacobi und Schelling manche Anknüpfungspunkte in Mystik und Naturphilosophie gefunden und bei Carolinen auch als Dramatiker Hoffnungen erregt; über Stuttgart und Frankfurt war er dann nach Thüringen gereist, wo ihm, wie kurz vorher seinem romantischen Vorläufer Friedrich Schlegel, die Wartburg geziemende dichterische Laute erpresste: Luther und den neuen Liebesmeister, welcher der Welt aus deutschem Stamm erscheinen wird und den er bald in Goethe wiedererkennen sollte, sieht er hier im Geiste neben Seraphinen stehn. In Jena, wo er Ende November eintrifft, wird er in vielen Familien eingeführt und durch sein Liebes-Evangelium besonders bei Frauen und Mädchen beliebt. In Frommans Hause wird er Goethen nicht blos bekannt, sondern bald auch lieb und angehörig: hatte dieser in dem Luther ein zwar monströses, aber nicht verdienstloses Werk gesehen, so fand er nun den Dichter selbst nicht blos wunderlich bedeutend und interessant, sondern auch liebenswürdig. Das berühmte Charaden-Sonett, welches Werner auf Minna Herzlieb dichtete, forderte Goethe, Gries und Riemer zu Gegenstücken heraus; seine Sonettendichtung überhaupt verlockte selbst Goethe zur Nachfolge. Er durfte sich von dem Kreise seiner Jenaer Freunde auf die vertraulichste Weise verabschieden, als er in der zweiten Hälfte December weiterging:

»Es scheinen Lieb', Frieden und Frohsinn Euch hell,
Juchei!
Das wünscht Euch der scheidende Liebesgesell!
Juchei!
Er ist, was er scheint, ein närrischer Gauch,
Doch weiss er zu lieben — Ihr wisst es wohl auch,
Drum bleibet dem Treuen getreu!« —

Nicht weniger Glück hatte Werner in Weimar, wo er allenthalben und selbst bei Hofe seine Sonette und Tragödien zum Besten gab· und in verwandten Seelen, wie bei der Frau von Schardt, die sublimen Herzensbedürfnisse befriedigte. Goethe hielt Werner in die Höhe, wie er es einst mit den beiden Schlegel gethan hatte. Er schreibt in jener Zeit an Jakobi, Werner habe sie durch sein Wesen in Weimar unterhalten und aufgeregt; es komme ihm als einem alten Heiden ganz wunderlich vor, das Kreuz auf seinem eigenen Grund und Boden aufgepflanzt zu sehen und Christi Blut und Wunden poetisch predigen zu hören, ohne dass es ihm gerade zuwider sei: denn das seien sie doch dem höheren Standpunkte schuldig, auf den die Philosophie sie gehoben, dass sie das Ideelle schätzen gelernt, möge es sich auch in den wunderlichsten Formen darstellen. Während er Kleists Penthesilea zwei Tage später mit kühlen Worten abfertigte, brachte er Werners Wanda am 30. Januar 1808 mit Beifall auf das Theater und suchte Werner durch seinen gewichtigen Zuspruch und durch dieselben Ratschläge, welche er gleichzeitig in viel schrofferer Form Heinrich von Kleist ertheilte, auf einen richtigeren Weg zu lenken. Durch Goethe, schreibt Werner an Iffland, sei er von der Idee, die Mystik auf dem Theater durchzusetzen, zurückgekommen und mehr und mehr überzeugt, dass die höchste artistisch-dramatische Mystik darin besteht, der zwar mystischen (so ungern lässt er sich das Wort nehmen) aber doch

klaren Natur gleich, Menschen plastisch und lebend zu schaffen, wie Shakespeare, Goethe, Schiller und Iffland. Er wollte seine schriftstellerische Thätigkeit fernerhin ausschliesslich auf aufführbare, d. h. auf solche Stücke verwenden, welche den Gebildeten befriedigen und auch den Handwerksmann packen. Voll Verehrung blickt er zu Goethe hinauf, den er in einem Sonette als den Sonnenkoloss feiert, dessen Anblick dem müden Pilger neue Kraft gibt, um das Meer zu erreichen; und wie Goethe den Wundermann mit dem Scherznamen Doctor Luther bezeichnet, so wird der Name des Sonnengottes, Helios, bei Werner für seinen Wohlthäter stereotyp.

Aber diese Bekehrung Werners war nur von kurzer Dauer. Nachdem er Mittags mit den Grossen von Weimar zu Tische gesessen und neben Goethe den alten Wieland und die heldenhafte Herzogin Luise in Bundesliedern und Sonetten besungen hatte, brachte er die Abende und Nächte in dem sogenannten Brummstalle zu, einem Tanzlokale für die niederen Stände, in welchem er sich nicht ohne weitere Absicht an dem Tanze der Handwerkstöchter und Dienstmädchen ergötzte. Ein unvorsichtiger Angriff auf die Unschuld einer Kammerzofe scheint ihm auch den Abzug von Weimar auf einige Zeit räthlich gemacht zu haben. Er empfahl sich auf die beste Weise mit einem »Schwanenlied«, in dem er sich übrigens nicht im geringsten aus der Fassung gebracht zeigt:

»Fort treibt den Pilger sein Geschick,
Dem manches sank und brach;
Er lässt den Frieden Euch zurück,
Wünscht ihm den Frieden nach.

Und kehrt er wieder, nehmt ihn auf,
Und stirbt er, bleibt ihm treu,
Beschränkt und kurz ist Pilgerlauf,
Die Lieb' ist ewig frei!«

und reiste über Leipzig nach Berlin, wo seine Aussichten unterdessen nicht besser geworden waren. Er begab sich deshalb, bald wieder auf Reisen und auch nachdem er in Göttingen Blumenbachs und Heynes Bekanntschaft gemacht, in Aschaffenburg sich dem Fürstprimas Dalberg persönlich empfohlen hatte, trat er die Rheinreise an, welche ihn bis nach Köln führte; reiste dann zurück über Frankfurt, Heidelberg (Arnim), Karlsruhe (Jung-Stilling), Tübingen (Cotta) nach der Schweiz, welche er theilweise zu Fusse und in Gesellschaft des Kronprinzen von Baiern durchwanderte; betrat Italien mit unbeschreiblichen Empfindungen der Wehmuth und Freude und kehrte, nachdem er bis Genua gekommen war, in die Schweiz zurück, wo er die durch Rousseau geweihten Oertlichkeiten besuchte und sich an einem Felsen als dessen Schüler verewigte, in Yverdun mit Pestalozzi verkehrte und sich schliesslich an die Weiber machte, indem er zuerst Frau von Berlepsch in Erlibach zu seinem System zu bekehren trachtete, dann aber bei Frau von Staël in Coppet (vom 14. Oktober bis 3. November 1808) eine längere Rast hielt.

Aus diesen Kreuz- und Querzügen sind uns persönliche und dichterische Dokumente von der Hand Werners erhalten. Die ersteren bestehen aus Tagebüchern, welche als Unica in ihrer Art gelten müssen und in denen der Cynismus Werners seinen unverhülltesten Ausdruck gefunden hat. Neben gewissenhaften Angaben über die Quantität und Qualität seiner Genüsse finden wir hier als ständige Rubrik verunglückte Attaken auf Kammermädchen, welche das Tagebuch manchmal bis ins Detail wollüstig beschreibt; Beobachtungen über die »Keuschheit und Grobheit« (beide trennt Werner, wie er sie gleichzeitig erfahren hat, auch in der Aufzeichnung niemals von einander) der Bauernmädchen; zuverlässige Registrirungen aller Mädchenprügeleien, bei welchen der Verfasser Zu-

schauer oder Selbstthäter war u. s. w. u. s. w. Ausser der selbstbefriedigenden Ausmalung dieser galanten Vorfälle schrumpft der übrige Inhalt dieser Tagebücher auf dürre Daten und kurze Schlagworte zusammen, welche höchstens die Erinnerung unterstützen konnten. Die poetischen Dokumente dagegen zeigen die sublime Kehrseite dieses bestialischen Heiligen. Hier ist er bestrebt allerorts aus dem Born der Wesen des ewigen Meisters Flammenhandschrift zu lesen und sucht aus der Schweizer Natur Bilder für die Kirche und ihre Sakramente. Hier ist er wieder der Schuldbeladne, der Wüstenpilger, der verlassene Wittwer. Der Rheinfall bei Schaffhausen entringt ihm den Seufzer: »Ach könnt' ich noch lieben!« Den Rigi bezeichnet er in Erinnerung an verlorene Liebe als heiligen Wittwer, mit dessen Felsenthränen alle Schwerbetrübten, welche eine früh geschiedene Liebe betrauern, ihr Sehnen mischen sollen. Im Staubbach sieht er einen Spiegel heiliger Minne, welche er, eben seit er sie verloren, den Brüdern in Liedern zu entsiegeln erkoren sei. Denn dass das Paradies *der reinen Liebe* ihm auf immer verschlossen sei, ist er sich deutlich bewusst; und er erträgt dieses Bewusstsein nicht blos in feiger Schwäche wie einen unabänderlichen Fluch, sondern benützt es auch als Freibrief zu neuen Sünden. Rührend ist die Klage, mit welcher er Italien betritt:

»Ihr kommt zu spät, ihr ewig jungen Lauben;
Ach hätt' ich früher euer Grün geschauet,
Als noch des Lebens Morgen mir gegrauet!
Ich kann nicht leben mehr! — ich kann nur glauben!«

Mit namenlosem Sehnen und unter bittersüssen Thränen sagt er dem Leben Lebewohl und schliesst mit dem Zweifel, ob ihm der Glaube auch wirklich noch zu Theil werden könne:

»Ich kann nicht leben mehr, ich kann nur glauben!
Und doch — o dass ich, ewig junge Lauben,
Nicht früher euer duftend Grün geschauet!
Es ist zu spät! — der düst're Abend grauet!
Ich kann nicht leben mehr — werd' ich noch glauben?«

In Coppet trug er den Hausgenossen der Frau von Staël, den Constant, A. W. Schlegel, Oehlenschläger u. a. in einem schlechten Französisch täglich über Tisch seine mystische Aesthetik mit demselben Eifer wie allerwärts vor. Mit dem ehrgeizigen Oehlenschläger, den er nur als Diaconus in der Kunst gelten lassen will, während ihn auch seine Aspasia als Presbyter anerkannte, balgt er sich die meiste Zeit herum. Schlegels Vorlesung des standhaften Prinzen von Calderon setzt ihm den Gedanken des christlichen Drama wieder in den Kopf und er geht mit Hindannsetzung aller von Goethe angeregten guten Vorsätze sogleich an die Bearbeitung einer Heiligengeschichte. In der Ueberzeugung, dass die Staël ein Weib einzig in ihrer Art sei und ein Rüstzeug werden könnte, wenn die Gnade ihr Herz ergriffe, bestärkt ihn die Aufführung ihres Schauspiels Semida. Mit dem Bewusstsein Proselyten gemacht zu haben und in Coppet viele Jünger zurückzulassen, nahm er Abschied, indem er in tiefster Rührung und unter Thränen vor seiner Aspasia in die Knie sank. Aus der Schweiz ging er nach Paris, wo sein Name bekannt war und seine Anwesenheit gefeiert wurde. Die gutmüthige Helmina von Chézy nahm ihn hier ernster und fand ihn deshalb auch gewichtiger, als er zu nehmen war. »Nie habe ich ihn lächeln gesehen, nie hat seine Lippe seine Gedanken verschwiegen, sein Herz war wohlwollend, glühend, ein Fremdling auf dieser Erde.« Sie suchte seine Schaulust in der Weltstadt zu befriedigen und trotz seines Hasses gegen den Normaltyrannen war Werner ausser sich vor Freude über das herrliche Schauspiel, welches ihm

der Glanz des Hofes und der Anblick der dort versammelten Damen gewährte.... Lange aber litt es ihn auch hier nicht. Auch in der Grossstadt, die seinen Sinnen in jeder Hinsicht mehr Befriedigung geben konnte, zieht es ihn nach dem kleinen Weimar. Vielleicht hatte er die auch in französischen Zeitungen erschienene Nachricht gelesen, dass Goethe in Folge der Intriguen der Jagemann die Weimarer Theaterleitung zurückgelegt habe; vielleicht schienen ihm dort die Hoffnungen günstig eine dauernde Stellung in Goethes Nähe und bei dem Theater zu erhalten — nach einigen Wochen machte er sich auf und reiste über Metz und Mainz nach Weimar, wo er nach Weihnachten 1808 eintraf.

Damals bereits wird ein neues Trauerspiel vollendet gewesen sein, welches er nach seiner Abreise von Weimar am Rudolstädter Hofe vorlas und an welchem er in Weimar, in Goethes Nähe, sicher keinen Strich zu machen wagte; so wenig wie er in Weimar Jemand anderem als seiner Gesinnungsgenossin, der Frau von Schardt, etwas davon mitgetheilt zu haben scheint. Schon in Coppet hatte sich Werner nach neuen Stoffen umgethan und dabei besonders sein Augenmerk auf die katholischen Heiligen der neueren Zeit gerichtet; über die schottische Maria, die Königin Christine von Schweden liest er die historischen Quellen nach. Zuletzt fesselte ihn die Legende von der heiligen Kunegunde, über deren geschichtliche Voraussetzungen er ganz im Unklaren gewesen zu sein scheint. Weder aus Tittels deutscher Geschichte noch aus Mascovs Geschichte der Deutschen, welche ihm die Staël zu diesem Behufe gegeben hatte, wusste er sich Rath zu erholen. Endlich zieht Schlegel einen alten Tröster, Pantaleons deutsches Heldenbuch, hervor und weist ihm nach, dass die von ihm gesuchte Kunegunde die Gemahlin Heinrichs II. gewesen sei. Mit grossem Fleisse setzt er nun die Excerpte aus

den genannten Quellenwerken fort und wird das Drama mit der ihm eigenen Hurtigkeit auch bald darauf gedichtet haben. Nach den späteren Vorlesungen in Rudolstadt und Rom wird manches der unablässigen Feile, welche er für ein Haupterforderniss eines Kunstwerkes hielt, zum Opfer gefallen sein. Nachdem der dritte Akt in Schlegels deutschem Museum zuerst gedruckt worden war, erschien *Kunegunde die Heilige, Römisch deutsche Kaiserin. Ein romantisches Schauspiel in fünf Akten* zu Leipzig im Jahre 1815.

Was Werner zunächst an diesem Stoffe anziehen musste, war die Aehnlichkeit mit Tiecks Genoveva. Auch hier wird eine Heilige des Ehebruchs bezichtigt und erwirbt sich unter der Last dieses Vorwurfs die Märtyrerpalme. An die Stelle des Kampfes gegen die Ungläubigen tritt hier die Unterwerfung der gottlosen italienischen Rebellen unter Harduin. Und wie ähnlich der Ton in beiden Stücken ist, das wird zur Genüge dadurch angezeigt, dass auch die heilige Kunegunde wie ihr Tiecksches Vorbild Legende liest und dass diese Legende zufällig die Geschichte der Genoveva ist.

Nur die wesentlichen Umstände verdankt Werner übrigens der Heiligengeschichte; um ihn nach seinem Sinne dramatisch behandeln zu können, musste er den Stoff von manchen Seiten verändern. Er hat eine so verklausulirte und mit allen möglichen christlichen Vorbehalten versehene Handlung ersonnen, dass es Mühe macht, sie hier nachzuerzählen: Kunegunde hat sich sammt ihrem Gemahl Heinrich II. zur *heiligen Minne*, zu der Entsagung seligen Qual verpflichtet; ohne die natürliche Regung und die Sehnsucht nach einem Kinde in sich erstickt zu haben. Für das Verdienst dieser Entsagung will Gott sie belohnen und ihr den Sohn des Rebellen Harduin als ihr eigenes Kind erscheinen lassen, wodurch zugleich die Bekehrung des letzteren bewirkt werden soll. Wirklich treibt er sie

an, sich als eine zweite Judith ins feindliche Lager zu begeben; wirklich gelingt es ihr in einer Ueberredungsscene (vgl. Jungfrau von Orleans) Harduin umzuwandeln: er fühlt den Trost ihres Gebetes, entsagt, lernt sich selber überwinden und geht zu dem heiligen Klausner Romuald in die Einsamkeit. Vorher aber muss Kunegunde ihm, der den Gedanken nicht verträgt von einem Weibe überwunden worden zu sein, schwören niemand von ihrer Zusammenkunft etwas zu sagen: das ist die Angel, um welche sich das ganze Stück dreht. Kunegunde wird, zurückgekehrt, im freundlichen Lager angehalten, und, da sie ihres Schwures wegen sich nicht von dem Verdachte zu befreien vermag, einem Gottesgerichte überantwortet. Als Kämpfer für ihre Sache stellt sich eben jener Sohn des Harduin (Florestan) ein, den sie sich durch ihren Glauben zum Kinde errungen hat und der ihr in jener Nacht auch wirklich als ihr eigener Sohn erschienen war. Diese Vision spricht sie in einem Zustand stiller, milder Freudigkeit, in einer Gemüthsverwirrung, welche der Dichter selbst stillen Wahnsinn nennt, sagen wir in ekstatischer Verzückung eben in dem Augenblicke aus, in welchem ihr der Kaiser ihren Vertheidiger zuführt. Dieser hört nun deutlich, dass sie den Jüngling in jener Nacht gesehen habe, und muss sie mit Florestan für schuldig halten; um so mehr als die auf das natürliche Verhältniss zwischen Mutter und Sohn übertragene heilige romantische Liebe hier eine ähnliche Wiederfindensscene zur Folge hat, wie wir sie aus den vorigen Stücken kennen: Kunegunde betrachtet ihren geistigen Sohn mit Entzücken und fragt, ob sie schon im Himmel sei; Florestan hinwiederum steht in ihren Anblick wonnevoll verloren und fragt, ob er noch auf Erden sei? Zum dritten Male verwirrt sich die Sache durch Kunegundens am Buchstaben festhaltende Heiligkeit. Sie hat in jener Verzückung auch Harduins Namen ausgesprochen, also, wenn man

durchaus so will, ihren Eid gebrochen und ist schuldig. Als daher Florestan im Gottesgerichte zwar gesiegt hat aber auch gestorben ist, klagt sie sich selbst fälschlich an: »Jetzt ist es Ehbruch! mein Geliebter wars!« Um diesen Knäuel von Missverständnissen und Spitzfindigkeiten zu entwirren, muss sich Gott selbst die Mühe nehmen und als deus ex machina dem heiligen Romuald eine Offenbarung von Kunegundens Unschuld dictiren, der sich dann brieflich an den Kaiser wendet. Kunegunde, rehabilitirt, kommt nun um Abschied zu nehmen: »Die Flamme, die zerrann, facht nur dort (gen Himmel zeigend) sich wieder an!« Ehe sie ins Kloster geht, segnet sie die Völker und schliesst mit einem Ausblicke auf Deutschlands Zukunft, in welchem die Habsburger und Hohenzollern, Maria Theresia und Preussens Luise, Pius der Märtyrer und die Leipziger Schlacht in einem Athem genannt werden — natürlich ein späterer Zusatz des der politischen Weissagung unkundigen Dichters.

Ueber diese Handlung, hinter welcher der Ewige selbst als persona agens im Hintergrunde steht und welche ausser ihm nur Zacharias Werner so spitzfindig in der psychologischen und so geschickt in der reellen Motivirung hinstellen konnte, keine weitere Kritik. Der Schwur ist die erste Klemme; der Zufall, dass der Kaiser just dieser fatalen Verzückung beiwohnen muss, ist die zweite; und warum muss sich Kunegunde auch den Buchstaben ihres Schwures so zu Herzen nehmen? Sie hat doch nur geschworen, nichts von Harduins Ueberwindung zu sagen; man bezichtigt sie aber auf ihre Enthüllung hin des Ehebruches — wie kann sie sich deshalb, auch wenn dieser stille Wahnsinn überhaupt zurechnungsfähig sein soll, eine Schuld beimessen und zur Selbstanklägerin werden? Mit dieser Gattung von Frömmigkeit haben wir im Drama wenig zu schaffen; fast so ungern wie mit einem Gatten,

der seine Gemahlin »Du meines Lebens Hochaltar« nennt oder mit einer Heldin wie Kunegunde, welche sich beständig halblaut und »für sich« mit einer zweiten Person, ihrem Gotte, unterredet und plötzlich ausruft: »O Sonnenocean Dreieinigkeit!« Eher liessen wir uns die schwungvolle Vision gefallen, welche die Heilige (wie die Schillersche Jungfrau von Orleans in der Schlussrede) bis an den Thron Gottes führt; oder die unvermeidlichen Wunder, welche einen Quell herbeischaffen, wenn Kunegunde trinken will, und die Frevler stets zur rechten Zeit darniederstrecken. Florestan ist der romantische Jüngling: ein Engelsjüngling, braun gelockt; »ein Engel von Gott gesandt«; zur heiligen romantischen Liebe, welche hier den Charakter des Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn annimmt und recht unpassend an die Stelle natürlicher Bande tritt, also auch zum Aufgehen in Kunegunde bestimmt. Den Schmerz des Kaisers, welcher zu dieser Liebe trotz seiner Entsagungsfähigkeit nicht reif ist, hat Werner wie so oft den Wittwerschmerz aus seinem eigenen Innern geschöpft:

»Es ist wohl schwer, wenn sich in Qual zwei Herzgeliebte sterbend trennen;
Doch schwerer ist es tausend Mal, wenn lebend sich zwei Herzen trennen;
Und, wenn nun gar die Pflicht befahl dies allerschwerste Lebenstrennen,
Kann da des Schmerzens Nägelmahl wohl vom Frohnleichnam Pflicht sich trennen?!«

Schliesslich dürfen wir auch nicht unterlassen, einen Blick auf die Heiligenfigur des Klausners Romuald zu werfen, welche in keinem Stücke Werners fehlt und hier freilich nicht nur in den Hintergrund, sondern ganz von der Bühne verdrängt ist.

Wir sehen: ein solches Stück war nicht im Stande Werner in Weimar zu empfehlen, auch wenn es in formeller Hinsicht eher einen Fortschritt als einen Rückschritt bedeutete. Wirklich heben sich die Hauptmomente deutlich heraus und stehen am richtigen Orte; und die Vorzüge einer festeren Charakteristik, einer strammeren Handlung, einer grösseren geschichtlichen Vertiefung in das Mittelalter, aus welchem er mit den Dichtern der Ritterschauspiele besonders das Vehmwesen heraufholt, hat Werner auch hier vor Tieck voraus. Eine Linkheit, wie wenn der Kaiser der Aebtissin einen Stuhl mit den Worten anweist: »Bitt' Platz zu nehmen«, kann ihm nur selten entschlüpfen. Im Tone finden wir wiederholt Anklänge an Faust und Wallensteins Lager, wie ja auch unter den frei wechselnden Rhythmen der Knittelvers mit Vorliebe wiederkehrt. Scenisch wirksam hätten sich bei der Aufführung besonders die Gerichtsscene und gewiss auch der Schluss, Kunegundens Abschied, erwiesen — wenn es zu einer Aufführung überhaupt gekommen wäre.

Werner fand in Weimar eine grosse Veränderung in seiner Aufnahme. Phänomene von seiner Art können eine Gesellschaft durch ihre Gegenwart wohl eine Zeit lang in Athem halten, verlieren aber alles, sobald sie sich entfernen. So hatte man einst den Kraftapostel Kaufmann durchschaut, nachdem er von Weimar abgezogen war; so mag jetzt hinter Werners Rücken manches aufgekommen sein, was seinen Heiligenschein zerstörte. Am wenigsten konnte Goethe mit Werners Fortgang zufrieden sein. Schon sein neuerlicher Anschluss an die Literaturweiber missfiel ihm und noch später sagte er zu Riemer: »Wenn die Männer sich mit den Weibern schleppen, wie Stolberg mit der *, Werner mit der * (Staël), so werden sie gleichsam so abgesponnen, wie die Wocken.« Auch Werners geistliche Richtung konnte den alten Heiden wohl einmal

eine Zeit lang als Curiosum interessiren, musste ihn aber auch ihrer innern Verlogenheit wegen bald wieder abstossen. Schon zu Sylvester, als Werner mit Anderen bei ihm zu Tische geladen war und ein Sonett vorlas, in welchem er den Vollmond in Italien mit einer Hostie verglich, brach Goethes Unwille gegen diese schiefe Religiosität heftig durch, von welcher er sich auf immer lossagte. Werner war auf eine so entschiedene Ablehnung seiner Richtung von Seite Goethes nicht gefasst und stand wie vernichtet. Welchen Eindruck der Donner des Olympiers auf ihn machte, zeigte die kleinlaute und schüchterne Aeusserung, welche er an demselben Abend in einer andern Gesellschaft that: »Der Alte hat doch Recht; ich werde mich vor ähnlichen Aeusserungen in der Zukunft hüten.« Bei Hofe freilich, wo er noch am meisten in Ansehen stand, versuchte er bald darauf eine Rechtfertigung seiner Schriften, indem er sich auf die Schwäche und Kindhaftigkeit des Publikums berief, das man denn auch wie Kinder behandeln müsse. Dass er aber wieder den festen Vorsatz fasste, auf Goethes Intentionen einzugehen, beweist die Bereitwilligkeit, mit welcher er der Aufforderung Goethes, nachdem dieser die Aufführung anderer seiner Dramen ausser der Wanda standhaft abgewiesen hat, nachkam, ihm Stücke von kleinerem Umfange, etwa einaktige, für das Weimarische Theater zu dichten. Auf diese Veranlassung hin entstand Werners wirksamstes Drama: *Der vierundzwanzigste Februar. Eine Tragödie in einem Akt* (gedruckt zuerst in der Urania 1815, dann im Einzeldruck Leipzig 1815), über deren Entstehung widersprechende Nachrichten in Umlauf kamen. Wahrscheinlich dichtete er im Wettstreit mit Goethe: Goethe sollte den Segen, er den Fluch in einem kleinen Drama darstellen. Aber während Werner die Fabel und Katastrophe für Gottlob! erdichtet erklärt (eine ähnliche Erfindung hatte Moriz in seinem Blunt nach

dem Englischen des Lillo behandelt, welcher sich gleichfalls auf eine wahre Geschichte berief,): erzählten andere, dass bald nach jener Aufforderung von Seite Goethes in dessen Hause aus den Zeitungen eine schauerliche Kriminalgeschichte vorgelesen wurde, welche mit einem besonders erstaunlichen Zusammentreffen der Jahrestage verbunden war, und Goethe habe hierauf dem anwesenden Werner diese Geschichte als Stoff zu einem solchen Einakter empfohlen, den Werner schon nach einer Woche fertig hatte. Nach den Einen habe Goethe eingesehen, dass das Stück bei seinem düsteren Charakter nicht auf die Weimarer Bühne passe und habe es deshalb vor einer auserwählten Gesellschaft und bei verschlossenen Thüren zuerst aufführen lassen wollen; nach Werner nahm er es huldvoll auf. Gewiss ist, dass Goethe das Stück zwar erst im Jahre 1810, aber öffentlich geben liess. Wieder wusste man zu erzählen, dass viele Personen während der Vorstellung vor Entsetzen den Athem verloren hätten und erinnerte an die Wirkung der Aeschyleischen Eumeniden in Athen. Wieland, der sich über die Zulassung des Stückes beklagte, soll von Goethe die Antwort erhalten haben: »Sie haben wohl Recht, aber man trinkt ja nicht immer Wein, man trinkt auch einmal Branntwein.«

Werners Vierundzwanzigster Februar steht, wenn er sich der Abhängigkeit von Moriz wirklich nicht bewusst ist, neben Tiecks »Abschied« und »Karl von Berneck« am Anfange einer langen Dramenreihe, welche wir die Schicksalstragödien nennen. Fatalistische Momente spielen zwar auch in den damaligen Ritterdramen mit und haben in Schillers Braut von Messina gewissermassen die klassische Sanction erhalten: aber charakteristisch für die Schicksalstragödie ist nicht blos das Vererben eines Fluches oder einer Schuld über ganze Geschlechter, sondern auch die Anknüpfung desselben an einen fatalen Tag und ein

fatales Requisit. So auch hier: Der schweizerische Wirth Kunz hat das Messer nach dem Vater geworfen, der seine Frau »schimpfirte«, und dafür dessen Fluch für sich und seine Nachkommenschaft geerntet. Der Fluch geht auf: Kurt, sein Sohn, tödtet seine Schwester im Spiel und wird durch das Kainszeichen, das er seit seiner Geburt am Leibe trägt, ohne Rast und Ruhe durch die Welt getrieben. Reich aber ungekannt kehrt er zu seinen durch eine Reihe von Unglücksfällen herabgekommenen Eltern zurück, bei denen er als Gast einkehrt: Kunz tödtet ihn aus Neid und Noth und erfährt zu spät, dass es sein Sohn ist. Alle diese Morde und Unglücksfälle aber ereignen sich am 24. Februar, den auch Werner als Unglückstag zu betrachten gewohnt war, weil er der Todestag seiner Mutter und seines Freundes Mnioch war; alle diese Morde geschehen ferner mit demselben verhängnissvollen Gegenstande, der sich durch sein eigenmächtiges von der Wand Fallen dem Zuschauer gewissermassen selber ad oculos demonstrirt.

Eine so schaurige Handlung versteht Werner mit meisterhafter Kunst in Scene zu setzen. Er verlegt dieselbe zunächst in ein passendes Lokal, welches er nach der Wirklichkeit treu geschildert hat: nämlich in die Schweiz, in »das einer Mörderhöhle ähnliche Schmarrbach« (wie es im Tagebuche heisst), wo er eine ähnliche Geschichte von einer ermordeten Tochter erfahren hatte. Er bietet einen grausigen Stimmungsapparat auf: Nacht; Winter und Schnee; die Eulen schreien; drei Stunden in der Runde kein menschliches Wesen. An Vorahnungen nahen Unheils fehlt es nicht: aus der Bibel fällt ein Blatt, welches an die frühere Mordthat erinnert. Trude beginnt ein Lied und schauert zusammen, weil Kunz dasselbe gesungen hat, ehe er das Messer nach dem Vater warf u. s. w. Kunz sagt zu Kurt: »Gehen wir morgen zusammen!« und fasst ihn mit der Hand an, welche der andere

eisig wie den Tod empfindet. Geschickt weiss sich Werner durch getheilte Dekoration die grösstmögliche Contrastwirkung zu sichern: während Kurt in seiner Kammer betet und voll tröstlichen Ausblickes auf den kommenden Tag ist, an welchem er sich seinen Eltern zu erkennen geben will, zieht sich auf der andern Seite durch eben die Eltern das Unheil zusammen. Die moralische Situation ist ebenso trefflich ausgenützt wie die physische: die Verarmung und drückende Nothlage ebenso realistisch geschildert wie die Verwilderung, Verdumpfung und Verrohung des fluchbeladenen Paares. »Wer einmal verflucht ist, der bleibt's!« sagt Kunz mit demselben drückenden Schuldbewusstsein, mit welchem Werner einstmals sagte: »Kann ich dafür, dass ich so bin?« Ausgezeichnet ist auch die Charakteristik, besonders Kunzens: in ihm ist das Ehrgefühl des Soldaten noch rege; er muss sich durch Wein den Kopf erhitzen, ehe er sich in die Abneigung gegen den Fremden hineinredet, den er einmal als Zauberer, dann wieder als Mörder zu hassen berechtigt sein will, bis er endlich gar kein Unrecht mehr darin findet ihn zu tödten u. s. w. Und auch die äussere Form, in welche sich neben freiwechselnden vier- bis sechsfüssigen Jamben stellenweise Trochäen einstehlen, leitet zu den späteren Schicksals-Tragödien, deren typische Form die vierfüssigen Trochäen geworden sind.

Durch Goethe war für Werner in Weimar wenig zu erreichen: er scheint es nun auf eigene Faust versucht zu haben, indem er sich dem Herzoge durch alle die Schnurren und Possen und Erzählung seiner Liebesabenteuer angenehm machte, welche er überall ebenso wie die geistliche Salbung in Bereitschaft hatte. Der Herzog quartierte ihn bei seiner Favoritin Jagemann, der entschiedenen und leider einflussreichen Gegnerin von Goethes Theaterdirection, ein, offenbar um sich die Stunden des Genusses durch seine

Narretheien würzen zu lassen. Aber bald mag Werner wieder eingesehen haben, dass die Rolle eines lustigen Rathes (um den höflicheren Titel zu wählen) nicht die richtige Empfehlung zu einer ernsten Stellung sei. Als er daher im April 1809 von Dalberg die Zusicherung eines jährlichen Gehaltes von 1000 fl. erhalten hatte, machte er sich bald wieder auf die Reise (Juni 1809); zunächst um sich bei Dalberg, dem jetzigen Grossherzog von Frankfurt, persönlich vorzustellen. In Jena, wo er bei Frommanns abstieg, kam es mit Goethe zum Abschied und zur Versöhnung. Zum letzten Male übt die milde, reinmenschliche Persönlichkeit Goethes auf dieses Zerrbild von Verstiegenheit und Gemeinheit ihren wohlthätigen Zauber. Geflissentlich wählt Werner zum Vortrag ein Gedicht in Bürgers derber Manier, sein *Ehestandslied,* in welchem er alle mystischen Regionen ganz verlassen hatte; und Goethe, wieder aufmunternd, fordert nicht nur die Wiederholung, sondern macht auch »schöne Bemerkungen« darüber. In dem Tagebuch, das sonst zu ganz anderen Dingen bestimmt ist, zeichnet er seine Freude über das neue Lächeln des Sonnengottes mit den Worten auf: »Rührender Abschied von Goethe; in seinem grossen, göttlichen Auge sagt eine stille Thräne und ein Händedruck mir ohne Worte Versöhnung; ich frage ihn, ob ich ihm schreiben dürfe, er sagt: das versteht sich! Er geht! Ich bin ausser mir vor Freude! Göttlicher Tag!« An diesem Tage hat Werner Goethe zum letzten Male gesehen; er hat es nicht mehr gewagt, ihm unter die Augen zu treten.

* * *

Ueber Rudolstadt, wo er am Hofe seine Kunegunde liest und im Gasthofe eine vergebliche Sturmattake auf eine kaum mittelmässige Köchin macht, über Gotha, Mei-

ningen, Würzburg, Aschaffenburg kommt er nach Frankfurt, wo ihm Dalberg die Wahl seines Aufenthaltsortes ins eigene Belieben stellt. Wieder, wie im vorigen Jahre, reist er den Rhein hinunter nach Köln und hier macht der Anblick des Domes, der altdeutschen Gemälde, die Einwirkung der christlichen Kunst alle die guten Vorsätze wieder zu Schanden, welche ihm vielleicht die stille Thräne in Goethes Augen nahe gelegt hatte. Wie um jener unsanften Massregelung von Seite Goethes zu trotzen, vergleicht seine Wanderlyrik in Köln den Vollmond mit der Schale, die blutigroth Johannes Haupt getragen hat; und als ihm auf der Rückreise eine religiöse Frau den Rath gibt, die alberne Theaterschriftstellerei fahren zu lassen und sich ganz dem religiösen Fache zu widmen, verspricht er es und will es, wills Gott, auch halten. Einen so mächtigen Impuls, welcher auch die Nachwirkungen Goethes paralysirte, verdankte er dem altdeutschen Gemälde von der Anbetung der Weisen, welches Friedrich Schlegel in der Europa mit lauten Worten gerühmt hatte und von dem es an einer heiligen Stelle seines Tagebuches heisst: »Dieses Blatt hat für mich einen ganz unaussprechlichen Reiz, mehr als jedes andere Kunstwerk, da es ganz eigentlich alle Gestalten enthält, zu deren Zeichner mich Gott und Schicksal, was eins ist, berufen haben, nämlich die sich vergöttlichende irdische Liebe mit ihren Attinentien, der Unschuld und Kirche, der Jüngerschaft und der Meisterschaft.« Eine Figur dieses Bildes, einer der Gesellen Sanct Gereons, kommt ihm wie ein junger Wittwer, ein verwittweter, noch nicht wie die beiden Helden Gottes zur Meisterschaft gediegener Bräutigam vor, der gekostet habe, nicht ausgeleert, wie er (Werner), aber edler, einfacher, resignirter. »Nein, dieses Gemälde hat nicht seines Gleichen. Es sind darin alle Mysterien der Liebe, die Meisterschaft, die Jüngerschaft, Weisheit, Kunst, Jungfräulichkeit, Heldenthum, kurz alle

Blüthen der göttlichen Menschheit mit den Tiefen der vermenschlichten Gottheit im tiefsten Einklang dargestellt, eine Welt, wie in Mozarts Don Juan, und wenn ich die Kunstwerke nennen soll, die mich in meinem Leben am tiefsten ergriffen, mir die nächste Ahndung der Gottheit aufgeschlossen haben, so sind es diese sieben: der Apollo von Belvedere, Mozarts Don Juan, Goethes Faust, der Kölner Dom, Raphaels heil. Sistus in Dresden, und diese Kölner Anbetung der Weisen.«

Von diesem Kölner Gnadenbilde führt Werners Weg ohne bedeutenden Aufenthalt und mit beschleunigter Geschwindigkeit nach Rom. Zunächst begab er sich wieder in die Schweiz: Anfangs September 1809 traf er dort im Heiligthum der ehemaligen »Aspasia« ein, die sich ihm bald in »unsere liebe Frau von Coppet« verwandelte. Zwar lässt er von hier aus den grossen Goethe seiner tiefsten Hochachtung und ewigen Anhänglichkeit versichern und hat sogar die Absicht, wenn er der Umstände wegen nicht nach Italien könne, den Winter wieder in Weimar zuzubringen: aber ihn konnte ferner kein Hinderniss mehr aufhalten. Auch die Staël erkannte, dass seine Einbildung ihm die katholische Religion nothwendig machte und dass er von allen Seiten der Stützen bedürfte: und so trat er denn am 1. November die Reise nach Italien an, welche ihn über Genf, Turin, Bologna, Florenz nach Rom führte. Im Wagen dichtet er seine mystischen Wanderlieder fort und fühlt sich durch nichts mehr zur Poesie begeistert, als durch das Reisen mit einem Vetturino bei schönem Wetter in den himmlischen Gegenden Italiens, während bei schlechtem Wetter ans Versemachen nicht zu denken ist. Im Anblick des ewigen Rom fasst er in einem Gedicht den festen Vorsatz, alle Ketten zu zerbrechen, nicht blos die der Sünde, sondern auch die des frommen Wahns, als sei im Traume nur der Friede. Rom gibt ihm den Muth, der

Welt Palladium zu retten, indem er es im ewigen Liede bewahren will. Er will nicht mehr die verlorne Jugend und Unschuld beweinen, sondern das einzige, was ihm geblieben ist, mit Treue hüten: die ihm angestammte Schöpferkraft, die wie Gott durchs Wort die Welt erschafft.

»Jugend, mag dein Veilchenduft zerrinnen,
Unschuldlilie, mag dein Weiss zerstieben,
Rosenschmelz der Liebe, sey vergangen!
Gluth fühl' ich, die ganze Welt zu lieben,
Muth, mich selbst als Kunstwerk zu beginnen,
Gier zum Kampf, wie Helden Gottes rangen!
Fleuch! ruf' ich zum bangen
Schmerz. — Entschüttelnd mich dem Nebeltraume
Will in schöner Erd' ich Wurzel schlagen,
Mich der Ceder anzuranken wagen,
Die den Wipfel schirmt vom Lorbeerbaume! —
Rom, da thront es! — Ueber Petrus Grab
Strahlt vom Petersdom des Glaubens Stab!« —

Aber nicht von Petrus Grab, an dem er sogleich nach seiner Ankunft mit reuiger Wehmuth betete, ohne sein Sündenleben zu ändern, sondern aus Weimar sollte ihm die Erlösung vom Sündenjoch kommen.

Denn während er jeden Morgen die heilige Peterskirche besuchte und die unmittelbare Nähe und Gegenwart Gottes nirgends mehr als in diesem Tempel aller Tempel gefühlt haben will, stürmt er am Abend, »gehetzt, der alten Sünde treu, von Reu zur Gier, von Gier zur Reu«. Heute betet er am Grabe des heiligen Petrus mit Inbrunst um Sündenvergebung, schlägt den Thomas von Kempis auf und trifft auf eine Stelle, die wie auf seine Situation gemacht ist: in welcher, was selten von Thomas geschieht, der Apostel Petrus citirt wird. Er will nun jeden Menschen fragen, ob das Zufall oder göttliche Gnadenwirkung sei? »Wer hier nicht Gottes Finger

sieht, erkennt ihn nirgends, aber ich Verächtlicher bin zu stumpf, um die dort verlangte Entsagung zu leisten, und es heisst bei mir wie bei Petrus, der von sich sagt: das Gute, das ich will, das thue ich nicht, aber das Böse, das ich nicht will, das thue ich. Gott stehe mir Elenden bei und verwerfe mich nicht so tief, als ich mich selbst zu verachten gezwungen bin.« Einige Tage darauf läuft er die öffentlichen Häuser ab und rastet nicht, bis er auch hierbei an einem Tage die heilige Zahl vollgemacht hat.

Auch in Rom hielt sich Werner nebenbei an die Grossen: mit den Prinzen Stanislaus Poniatowsky und Friedrich von Sachsen-Gotha verkehrte er ebenso wie bei Frau von Humboldt und in dem Kreise deutscher Künstler und Alterthumsforscher, in welchen ihn der Maler Jagemann, der Bruder der Weimarer Sängerin, einführte. Die Maler Schick, Reinhardt, die Gebrüder Riepenhausen, den Kupferstecher Gmelin, Thorwaldsen und Rauch traf er sogleich bei seiner Ankunft an; Overbeck und Philipp Veit verstärkten den Kreis einige Zeit später und auch Willemer, welcher mit Marianne Jung im Herbst 1810 ankam, hielt sich zu demselben. Ab und zu sah er den seit Jahrzehnten in Rom ansässigen Dichter und Maler Müller; seine treuesten Begleiter aber, wo er auf reineren Wegen wandelte, waren der Alterthumsforscher Bröndsted und der Frankfurter Arzt Christian Schlosser, an dem Werner nach seinem Uebertritt nicht ohne Erfolg das fromme Handwerk der Bekehrung übte.

In diesem Kreise bekam Werner Anfangs 1810 die Goetheschen Wahlverwandtschaften zu Gesichte. Er las hier den Satz: »Ottilie hatte sich in der Tiefe des Herzens nur unter der Bedingung des völligen Entsagens verziehen, und diese Bedingung war für alle Zukunft unerlässlich.« Um die Wirkung zu verstehen, welche diese Worte auf Werner ausübten, muss man sich daran erinnern, dass sie

den Schlüssel zu allen Räthseln seiner Dichtung und seines Lebens bildeten. Die Entsagung war ja das Thema aller seiner Dichtungen von den Söhnen des Thals bis zu der heiligen Kunegunde gewesen; denn was ist denn jene Selbstaufopferung in dem Thalbunde, jenes Aufgehen des Einen in dem Andern in der heiligen romantischen Liebe u. s. w. anderes als die Entsagung? Und gab es für das quälende Bewusstsein, der reinen Liebe auf immer abgestorben zu sein, einen andern Trost als die Entsagung auf ihre sinnlichen Freuden? Hier sah Werner einen Ausweg, der immer zunehmenden Selbstverachtung zu entgehen, ja er sah eine Siegespalme winken, wo in Folge physischer Erschöpfung schon vielleicht kein Kampf mehr zu bestehen war. In den Worten des Meisters fand er alles deutlicher gesagt und eindringlicher ausgesprochen, als wenn er zu sich selber redete. So ist uns der Inhalt jener seltsamen Verse ganz verständlich, in denen er sein ehemaliges römisches Sündenleben schildert und dann fortfährt:

Da liess der Herr den Blitz erglüh'n:
»Nur der Entsagung wird verzieh'n!«
Sprach Gott in Blitzesflimmer.
Ottiliens erstarrter Schmerz
Schoss wie der Blitz ins wunde Herz,
Und ich entsagt' für immer.

Und er entsagte wirklich: die letzte »Schäferstunde comme il faut«, welche sein Tagebuch erwähnt, ist unter dem 9. Januar 1810 angemerkt.

Freilich bei einer Entsagung im Goetheschen Sinne blieb Werner nicht stehen. Sein haltloses Gemüth bedurfte der äusseren Stützen und wo anders hätte er diese suchen können als im katholischen Glauben? Nachdem ihn Petri Stuhlfeier auf eine höchst rührende und erhabene Weise ergriffen hat, verleitet ihn eine Mädchen-Kommunion bald

darauf sich an dem Abendmahle der Gläubigen zu betheiligen, und so rasch fällt er nun der Kirche anheim, dass er bereits am Gründonnerstag (9. April 1810) das katholische Bekenntniss in die Hände Ostinis, eines Professors am Collegium romanum, ablegen kann. Bald darauf besuchte er in der neugewonnenen Milde und Heiterkeit des Gemüths, welche befreundete Zeitgenossen selbst aus der Veränderung seiner Züge erkannt haben wollen, Süditalien und Neapel, wo er Friederike Brun und den Maler Kniep, welcher einst Goethe auf der Reise nach Sicilien begleitet hatte, kennen lernte. Hier wohnt er, den ein Gespräch mit Schlosser kurz vorher im Glauben verwirrt hat, der Flüssigmachung des Blutes des heiligen Januarius bei und erbittet sich das Eintreten des Wunders von Gott als ein Zeichen, dass der Glaube, den er angenommen, wirklich der alleinseligmachende sei. In demselben Augenblick fliesst das Blut und, indem er es offen lässt, ob wirklich ein Wunder geschehen oder mit Schlosser ein hermetisch verschlossenes Gefäss anzunehmen sei, ruft er aus: »Es floss, als ich gelobt hatte, mir zum Trost, *mir war es Wunder* und ewig unvergesslich sei dieser Tag, Halleluja!« Nach Rom zurückgekehrt, übertreibt er nach Renegatenart die Ausübung der katholischen Gebräuche bis zur Carricatur und thut es auch den bigottesten Italienern darin zuvor. Er ministrirt die Messe und marschirt auf den Knieen die heilige Stiege hinauf. Er steht im Geruche der Heiligkeit und erhält den Beinamen: il santo Wernero. Wo sonst ganz andere Dinge zu lesen waren, steht nun in seinem Tagebuch ziemlich gleichmässig am Ende jedes Tages: »Brevier lesen. Theologische Repetition. Gebet. Schlafengehen«; und am Anfang: »Aufstehen. Rasiren. Gebet. Anziehen. Gang zu Ostini. Beichten bei ihm. Ministriren der Messe. Theologisches Studium.« Zwar dauern die Versuchungen der Fleischeslust noch eine

Zeit lang fort; aber wenn er bei einer Mädchenbalgerei in Versuchung geräth, läuft er entweder augenblicklich in der Qual und Angst seines Herzens zu Ostini, dem er beichtet, oder er lässt eine Messe am Grabe der Apostel lesen und fleht, dass sie ihn durch ihre Fürsprache vor Wollust retten mögen. Er zeichnet jetzt auch die Sünden auf, die er an jedem Tage begangen hat, und zeigt hiebei ein ebenso skrupulöses wie ehemals ein laxes Gewissen; er stellt geistliche Uebungen an, die er zehn Jahre später in Verse gebracht hat, und kasteit seinen Körper durch Reuethränen, Fasten und Büssungen. Während sein vierundzwanzigster Februar und seine Wanda in Weimar, sein Attila und seine Söhne des Thals in Wien mit Beifall und ohne Widerspruch des Verfassers aufgeführt werden, während er seine Dramen selbér mit eigenhändigen geistlichen Vorreden in die Welt schickt, sucht er den durch seine Theaterschreibereien veranlassten Skandal mit Seelen aufzuwiegen, die er dem Himmel gewinnen will. Fünf Deutsche rühmte er sich nachmals bekehrt zu haben; auch an Marianne Jung machte er sich heran, musste aber in ihrer Gegenwart Jungs Vorwurf anhören, dass er sie zur Proselytin machen wolle; »eine fatale Scene, bei der ich mich benehme, wie ich glaube, dass es recht ist.« Schon geht er den heiligen Ignatius um seine Fürbitte an, dass auch er gewürdigt werden möge, einen Bruderverein (ein Kloster) zu stiften; schon schwärmt er für den schönen Geist des Jesuitismus, den nur Dumme tadeln könnten; schon entdeckt er befreundeten Jesuiten seinen sehnlichsten Wunsch, der heiligsten aller Gesellschaften näher zu treten. Noch im Jahre 1810, nachdem er Mitte December das Diplom als Mitglied der Sakramentsgesellschaft erhalten hat, kommt er um die päpstliche Dispens ein, welche der dreimal Geschiedene nöthig hatte, um die priesterlichen Weihen erlangen zu können. Als Neubekehrter wird er

zunächst ein Jahr hinausgeschoben; dann verursachten die politischen Verhältnisse eine neue Verzögerung. Werner widmet sich unterdessen unablässig den theologischen Studien und verbringt das Jahr 1812 grösstentheils in Florenz. Als er auch 1813, nach Rom zurückgekehrt, wegen der Abführung des Papstes nach Fontainebleau keine Aussicht hat seinen Lieblingswunsch erfüllt zu sehen, verlässt er am 22. Juli 1813 Rom für immer, um in Deutschland desselben auf kürzerem Wege theilhaftig zu werden.

In Italien hatte Werner sich fast ausschliesslich der *geistlichen Dichtung* zugewendet. Seine Lieder aus dieser Zeit nennt er selbst Merkzeichen des Weges, den er jetzt wandelte, also im *geistlichen* Sinne Wanderlieder. Er besingt Italien als das Land des Heiles, welches ihm die Möglichkeit des Friedens gezeigt habe, und als das Land des Schönen. Er ist der Pilger vor den Thoren Roms, als welchen ihn eine im Versmasse der Braut von Corinth begonnene Romanze hinstellt; er vergleicht sich auch wohl dem ewigen Juden, den Unruh hergebracht hat und Unruh wieder weiter treibt. Das Schuldbewusstsein, auch im Gedenken an seine Mutter, heult die entsetzlichsten Weisen und verliert sich immer mehr aus rein-menschlichen Tönen in die hergebrachten kirchlichen Formeln. Wir bemerken mit Knebel in den Sonetten dieser Jahre ein inneres Abfallen des Gemüths und die Pointe, auf welche sie hinauslaufen, erscheint uns nicht wie dem katholischen Dichter als ein Forte, sondern wie ein schwaches mattes Abtönen. Auch in der Epik hat sich Werner in dieser Periode versucht; einen Rath des Herzogs Karl August, den er noch in Italien als Schirmvogt des deutschen Gesanges preist, seinen geänderten geistlichen Gesinnungen nutzbar machend. Das Constantinzimmer der Stanzen und das Leben Rafaels hat er in Canzonenform zu beschreiben gesucht; aber

beide Versuche sind Fragmente geblieben. Die geistliche Ausdeutung verhindert jede sinnliche Ausbreitung, welche wir von dem Epos fordern, und verursacht zahllose Unterbrechungen der Erzählung, in denen der Verfasser persönliche Excurse und didaktische Ermahnungen abwechseln lässt. Er geberdet sich schon ganz als der Prediger, welcher sich selbst zur Exemplifikation seiner Lehren im guten und schlechten Sinne benutzt, und fast ist mehr von Werner als von Rafael die Rede. Dabei eine Hast und Unruhe, die kein Behagen aufkommen lässt, der Dichter ist auch hier der Unbehauste, der nicht weilen kann, sondern von einem Bild zum andern getrieben wird. Zu Unklarheit und Weitschweifigkeit im Satz- und Periodenbau verleitet ihn die künstliche Strophenform und die unzähligen Parenthesen bilden ein chaotisches Gewirre. Man kann sich vorstellen, in welchem Gegensatze alle diese Eigenschaften mit dem einfachen Legendenton stehen, den Werner sich hin und wieder anzuschlagen bemüht; er passt ähnlich zur Canzone wie Rafael zu der heiligen romantischen Liebe, als deren Priester ihn Werner durchaus hinstellt.

Aber auch sein Vaterland konnte Werner nicht über Italien, er konnte Weimar nicht über Rom vergessen. Zu Claudius' Rheinweinlied hatte er ein christliches Seitenstück gedichtet und rückkehrenden Freunden mit auf den Weg gegeben. Die hochmüthige fahle Tiber erinnert ihn ein zweites Mal an den deutschen Rhein, dessen Befreiung er so sehnlich wünscht, dass er den deutschen Jünglingen den Vorwurf der Verschlafenheit nicht erspart. Und wenn er auch so weit schon Jesuit ist, dass er Friedrich den Grossen und Voltaire als Meister der Lüge und des Mordes höhnt (er widerruft dieses Sonett nicht durch ein anderes, in dem er nur sich selbst noch ärgerer Dinge anklagt), so hat er doch auf den Tod der Königin Luise und für den Geburtstag seines Königs noch ein empfundenes Lied.

Nach seiner Rückkehr suchte Werner sich mit der neuesten Literatur des Tages in Fühlung zu bringen. Hatte er ja das Schriftstellerthum mit der Bekehrung nicht aufgegeben und selbst in Betreff des Drama geäussert: »Aufgeschoben ist nicht aufgehoben«. Aber er wollte nun sachte und mit christlicher Demuth ans Werk gehen. In dem Gedichte auf die Stanzen stellt er sich als einen hin, welcher die Oriflamme habe vortragen wollen, aber nicht stark und gerüstet gewesen sei. Als schlechter Fähndrich verloren, will er nun als treuer Knecht sich an jüngere Kampfgesellen anschliessen, die zerstreut und ohne Fahne, aber einfach und treu sich eigne Wege bahnen: der Fahnenträger (er denkt vielleicht an Goethe) werde sich schon einstellen. Als Werner nun nach Deutschland kam, wandte er sich zunächst an Dalberg in Aschaffenburg, durch welchen er ein neues Gesuch um Ertheilung der heiligen Weihen befürworten liess; seinen ganzen bisherigen Lebenslauf stellt er nun als eine Fügung Gottes hin, welche den Zweck gehabt habe, ihn zum Priester und zum Missionär unter den deutschen Heiden zu machen; seine Reiselust, sein überall eingestandenes Rednertalent, seine Gabe auf die Menschen — besonders auf die Vornehmen — zu wirken, schienen ihn zu diesem Berufe vorherzubestimmen. Um den Ausgang dieser Sache zu erwarten, musste er in Dalbergs Kirchensprengel seinen Wohnsitz nehmen und er liess sich deshalb, nachdem er nochmals vor dem Kölner Gnadenbilde gebetet, in Frankfurt nieder, als eben die Verbündeten nach der siegreichen Schlacht bei Leipzig ihren Einzug hielten. Hier reihte sich Werner eiligst den Freiheitssängern ein, indem er zwei *Kriegslieder* für die verbündeten Heere dichtete, von denen sich das eine an Schillers Reiterlied, das andere an ein beliebtes protestantisches Kirchenlied anschliesst. Und zwischen Freiheit und Kirche sucht auch der Inhalt dieser Lieder zu vermitteln: der Krieg ist ein

heiliger Krieg, in dem es sich um Befreiung der Menschheit nicht blos vom Drucke des Normaltyrannen, sondern auch von den Fesseln des ewigen Feindes handelt. Nicht blos der Rhein, auch Rom soll befreit werden und Feldgeschrei und Losung werden seiner »Kunegunde« entlehnt.

Aber nicht nur mit seinem Vaterlande, auch noch mit einem andern hatte sich Werner auseinanderzusetzen: Goethe war über seinen Uebertritt so erzürnt, dass er geäussert haben soll, wenn Werner nach Weimar käme, würde er ihm seinen Sohn entgegen schicken und ihm sagen lassen, dass er seine Schwelle nicht betreten möge. Einen Brief Knebels hatte er in Rom erst ein Jahr später zu beantworten den Muth gehabt und, indem er ein Schreiben an Goethe beischloss, zugleich wie nebenbei, nur in Parenthese, die Nachricht einfliessen gelassen, dass er katholisch geworden sei. Mit Schmerz fiel sein Blick auf Weimar zurück; wie ihm der Gedanke an Goethe zu schaffen machte, das sprechen drei Sonette aus, welche er an einem Tage bis in die späte Nacht hinein an ihn richtete, das sagen andere, in denen er förmlich danach lechzt, dass Goethe ihm wieder lächle. Mit Gott hatte er sich versöhnt und Frieden erlangt; mit dem Phöbus in Weimar stand er unversöhnt und das nahm ihm seinen Frieden. Es gab ein Schuldbewusstsein in seinem Herzen Goethen und sich selbst gegenüber, welches die Gnadenmittel der katholischen Kirche nicht beruhigen konnten; er hatte ausser der römischen noch eine andere erzürnte Gottheit zu versöhnen. In den Dichtungen, welche er aus Italien nach Weimar schickte, gibt er sich die erdenklichste Mühe und lässt sich bis zu den rührendsten Schmeichellauten herab, dass Goethe ihm nicht mehr zürne. Er preist es als sein höchstes Glück, Deutschlands Stolz (Goethe) und Rom gesehen zu haben; er sucht einen Reim auf Goethe und findet ihn in dem Jakob Böhmeschen, von den Schlegel so

oft auf den Weimarer Dichter angewendeten Worte »Morgenröthe« — so mild und labend ist sein Anblick; er ruft nach der Lektüre der Wahlverwandtschaften seinem zitternden Herzen zu: »Du darfst den Halbgott lieben!« Selbst nach dem Gebete lechzt er unbefriedigt und immerdurstig nach einem Lächeln Goethes. Schwer lastet auch in Italien der Vorwurf auf ihm, den ihm einst Goethe über das Gewirre, das Gepappel und Gerappel gemacht hatte, womit er seine Trauerspiele verunstaltete. Er bittet Gott um Triebkraft aufzuspriessen — nur damit Goethe ihm wieder sein Antlitz zuwende:

»Dann muss auch Helios mir Strahlen regnen!
Dass frisch ich lebe, lächle wieder, Goethe!«

Und nun ist Werner in Deutschland, und kann nicht von Goethe lassen und darf es doch nicht wagen, ihm unter die Augen zu treten! Er steht im Begriffe, einen Schritt zu thun, der ihn von Goethe noch weiter entfernt; er hat einen Schritt gethan, der ihn auf immer von Goethe trennt. Die Kirche forderte einen Widerruf seiner Irrthümer von Werner und höchst bereitwillig war er ihr zuvorgekommen, indem er 1813, zu einer Zeit, wo die Höfe von beinahe ganz Europa in Frankfurt versammelt waren, daselbst sein Gedicht: *»Die Weihe der Unkraft«* erscheinen liess. Nach dem einmüthigen Bekenntnisse ihrer Würdenträger hat Werner damit mehr geleistet, als die Kirche forderte. Er hätte es nicht nöthig gehabt gegen den leeren Titel eines Werkes zu polemisiren, in dem er nicht den Simson, der einst die katholische Kirchen aus ihren Angeln gehoben, sondern ein schwächliches Werkzeug des Herrn dargestellt hatte. Die Weihe der Kraft war nur deshalb antikatholisch, weil sie den zweiten Titel: »Martin Luther« führte und darum setzt er ihr hier die Weihe der Unkraft oder Ohnmacht gegenüber; denn der Starke ist nichts, sondern nur der Herr auch in dem

Schwachen mächtig. Eben so eitel war, wenn wir von der ersten Gedichtsammlung absehen, die Selbstbeschuldigung, dass er in seinen Schriften der Wollust Bild auf den Thron der Liebe gesetzt hätte, den ja in seinen Dramen die Heiligkeit in Person occupirt. An das Sündenbekenntniss reiht sich unmittelbar die Predigt: er empfiehlt Demuth und zwar, ganz im Gegensatze zu jenem römischen Sonett und ganz im Einklange mit seinem neuerlichen Anschlusse an die Jugend, nicht der jüngeren Generation, welche um die Freiheit kämpft, sondern der »Abart der alten Zeit«, zu welcher er sich selbst rechnet, also der Aufklärungsperiode. Wenn er dann das deutsche Volk nach der Leipziger Schlacht zur That aufruft und mit der Nibelungenstrophe der holprichten Verselei der bald darauf verspotteten »modernsten deutschen und christlichen Dichterlinge« eine Concession macht, so war es, wie Dorothea von Schlegel erkannte, wirklich blos um der neuesten Mode nachzukommen und nicht zurückzubleiben, weil er das Gefühl hatte, in Rom ein wenig altmodig geworden zu sein. »Dabei ist das Ganze ein Gemengsel von Nibelungen, Kirchenvätern, Evangelium, Dante und Friedrich Schlegels Lied eines Gefangenen — kurzum eine wahre Tollhauswuth, ein Extract von Hochmuth, Eitelkeit und Verwirrung«, von dem man sich daraus einen Begriff machen kann, dass die protestantische Königin Luise mit unter den Heiligen aufgeführt wird, durch deren Fürbitte das Siegeswerk vollbracht wurde. Friedrich Schlegel hatte nicht Unrecht, Werners Busse mit der des Don Quixote in der Sierra Morena zu vergleichen, wie er sich selbst die Schläge auf den H — -- zuzählt, um die Pflichten eines irrenden Ritters zu erfüllen.

So stand Werner Goethen nach seiner Zurückkunft gegenüber. Nur aus der Ferne mit einem Briefe, den ein schüchternes Sonett begleitete, wagt er sich in Goethes Nähe. In dem letzteren entschuldigt er sich gewisser-

massen, dass er nicht zu seinem Helios eile, der wisse, dass er sein sei und bleibe, wenn er auch unstät fern von ihm verweilen müsse. Er gibt nicht zu, dass es Schuldbewusstsein sei, was ihn von Goethe fern halte; er weiss, dass Goethe der grösste Feind der Halbheit ist und wagt es deshalb nicht, zwischen Gott und ihm sich zu theilen. Nur indem er seine Ueberzeugung behauptet, hält er — wenigstens einen *Seelenverein* für möglich. Während er so durch Festhalten an dem eingeschlagenen Wege und unverholene Behauptung ihrer Trennung Goethes Achtung wieder zu gewinnen sucht, versichert er ihn unaufhörlich, dass er sein sei, dass ihn nichts ihm rauben könne, und dass er sich sehne, sich wieder an Helios' Strahlen weiden zu dürfen. Goethe gab kein Lebenszeichen, auch als Werner in dem Prolog zum vierundzwanzigsten Februar gleichzeitig von ihm und seiner Aspasia, den beiden Gönnern dieser Dichtung, Abschied nahm und ihn wieder versicherte, dass wenn auch sein Pfad von dem Seinigen (Goethes) streng sich trennen müsse, doch Sein Blick ihn immer noch entbrennen mache, und dass ihm nie ein Herz treuer geschlagen habe. Er macht die Deutschen auf zwei Sätze Goethes aufmerksam; auf das: »im Anfang war die That« und »in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister«; nicht ohne in einer Anmerkung vor etwaigem Missverstande zu warnen. Dieser Missverstand ist aber gerade der Sinn, welchen Goethe ihnen unterlegt; während er beide Sätze auf seine Weise umdeutet und damit, Goethe beim eigenen Worte mahnend, einen leisen Bekehrungsversuch macht, den er im Anschluss an dieselben Sätze sechs Jahre später, in der Vorrede zu den Makkabäern, lauter wiederholt. Dem Heidenapostel der Deutschen, der an dem Heiden aller Heiden sein Meisterstück zu machen gedachte, mussten ja beide Gedanken gegen seinen obersten Grundsatz verstossen: gegen die Weihe der Unkraft, nach welcher der

Herr auch in dem Schwachen mächtig, keiner aber vor dem Herrn stark ist. Ziemlich deutlich macht er in einer Anmerkung zu dieser Vorrede den Meister, der ihm so oft Beschränkungslosigkeit vorgeworfen, darauf aufmerksam, dass auch ein vortrefflicher Meister erst ein zu vollendendes Kunstwerk sei; dass die höchste menschliche Meisterschaft nur die Pflicht der göttlichen Schülerschaft verleihe, und dass man diesem Meister*worte* die That deshalb nicht vorziehen könnte, weil alle That durch dasselbe bedingt sei. Goethe bewahrte sein Stillschweigen und Werner, welcher seiner bis ans Ende in Verehrung gedenkt, musste den verstockten Heiden unbekehrt lassen.

Nachdem Werner Anfangs 1814 in das Priesterseminar zu Aschaffenburg aufgenommen und im Juli zum Priester geweiht worden war, langte er Mitte August in Wien an, wo damals der Congress einen Menschenzusammenfluss aus ganz Europa erzeugte und auch die Potentaten mit ihren Frauen anwesend waren, so dass der Missionär hier einen gewünschten Wirkungskreis finden konnte. Werner gefiel sich denn auch in Wien; die Luft schien ihm geistig und körperlich wohl zu thun; er wurde innerlich ruhiger und gefasster. Nicht blos insgeheim, sondern öffentlich wirkte er nun als Bekehrer, indem er sich, von Andern aufgefordert, als Prediger versuchte und einen solchen Erfolg erzielte, dass er bald darauf zweimal in der Woche Nachmittags, Freitag bei den Ursulinerinnen und Sonntag bei den Augustinern, unter ausserordentlichem Zulaufe und selbst vor gekrönten Häuptern predigte. Die Neuheit, Seltsamkeit und Originalität seiner Erscheinung machten ihn bald zu einer Wiener Specialität und man drängte sich derart in seine Predigten, dass neben der Polizei Kürassiere zur Aufrechthaltung der Ordnung aufgeboten werden mussten. Seit Abraham a Sancta Klara hatte kein Prediger in Wien einen so populären Erfolg errungen,

trotzdem es dort auch in späteren Tagen nicht an drastischen Kanzelrednern gefehlt hat. Die absonderlichen, jeder Beschreibung spottenden Gesichter, die er sonst beim Vorlesen seiner Dramen zog, schnitt er jetzt von der Kanzel herunter; wie ehemals in seinen Sonetten, so geisselte er sich jetzt auf der Kanzel coram publico. Dass er sich selbst nicht schonte und seine eigenen Fehler eher übertrieb als verbarg, dass er, die heilige Weihe ausgenommen, als Sünder zu Sündern redete, dieses Bloslegen seines eigenen sündereichen Innern, machte ihn gefeiert. Der cynische Gleichmuth, mit welchem er über seine Spötter und Höhner die Achseln zuckte, erschien als christliches Märtyrerthum. Auf die Würde der Kanzel nahm Werner wenig Rücksicht. Er liess sich keine drastische Wendung, auch wenn sie ans Gemeine streifte, und keinen virtuosen Effekt, auch wenn er nur erzwungen wurde, entgehen. Trotzdem in der Wiener Gesellschaft sein gemeiner Berliner Dialect auffiel, gewöhnte er sich auf der Kanzel an die populäre Wiener Ausdrucksweise und Vorstellungsart und an einen lebendigen Vortrag, welcher alles in Form der Frage und Antwort oder in Exclamationen durchzuführen liebte. Im Ganzen waren also seine Predigten ziemlich ordinäre Seelenkost. Er wusste auch recht gut, dass mehr Leute da waren, welche sich in seiner Predigt unterhalten wollten und hinterwärts über ihn lachten; aber er verstand auch das zu seinen geistlichen Zwecken auszunutzen. Leute kamen auf diese Weise in die Kirche, welche seit menschengedenken nicht in ihr gewesen waren; sie schimpften zwar über ihn, kamen aber wieder. Und auch für seine Standesgenossen war Werner besorgt; wiederholt sagt er seinen Zuhörern in Christo, dass seine Predigten nicht besser als andere und überhaupt alle Predigten gut seien. Indem er es wagte, sie aus seiner Predigt weg und zu andern Predigern

zu schicken, trug er zur allgemeinen Hebung des Kirchen- und besonders des Predigtbesuches in Wien bei. Die vornehmen Leute verlegten ihre Speisestunde auf 6 Uhr Abends, um nur eine Predigt zu hören und auch die anderen Prediger gaben sich, als sie sahen, dass die Kirchen wieder besucht wurden, grössere Mühe. Wie man sonst nach dem Theater oder Concert fragte, so fragten sich nun die eleganten Damen und Herren in den Abendgesellschaften: »Wo waren Sie in der Predigt? Wie hat Ihnen die Predigt gefallen?«

In den katholischen Kreisen des damaligen Wien: bei den Pilat (Herausgeber des österreichischen Beobachters), Genz, Schlegel, Klinkowström, Pater Hoffbauer u. s. w. fand sich Werner bald zu Hause. Den Sommer brachte er bis an sein Ende entweder auf gräflichen Gütern in Russisch-Podolien und in Ungarn oder in Venedig zu oder er siedelte sich in der Umgebung Wiens, in Dornbach, Baden, Enzersdorf u. s. w. an. Im Winter wohnte er erst eine Zeitlang im Augustinerkloster, dann im erzbischöflichen Palaste; erst im Jahre 1821 trat er als Novize in den Orden der Redemptoristen, aus welchem er jedoch nach Vollendung seines Noviziats wieder austrat. Nicht blos die Anzeichen seiner letzten Krankheit, Husten und Magenschwäche, hintertrieben seinen Entschluss; er fühlte »eine über alle Beschreibung gehende, aller Lebenslust, alles Lebensmuthes und alles Lebenstrostes von innen und aussen gänzlich entblösste grässliche Apathie seines einsamen, öden und verlassenen mitternächtlichen Herzens.« Ein trauriges Bekenntniss am Abende eines mit so vielen und schweren Opfern erkauften Lebens! Schwere Zweifel nicht gegen das Christenthum, aber gegen das christliche Ordenswesen müssen damals in ihm aufgestiegen sein und ihn, der auf diesem Wege sonst nie gescheut hatte, von diesem letzten Schritte zurückgehalten haben. Sonnenklar,

sagte er, sei es ihm geworden, dass das Christenthum unmöglich etwas anderes sei, als der alles Wahre, Gute und Schöne krönende Kulminationspunkt der durch die Gottheit gereinigten Menschheit, dass mithin kein Orden, insofern er im christlichen Sinne nach aussen wirken will, umhin könne, alles menschlich Schöne, Wahre und Gute mit inniger Liebe anzuerkennen und zu umfassen. Das scheint er bei den Redemptoristen und vielleicht auch in andern Klöstern vermisst zu haben: und so hält ihn die unvertilgbare Achtung, ja Verehrung alles rein-menschlichen — der in ihm lebende Rest von Goethe — von dem Schritt ins Kloster ab. Wieder zog er zu den Augustinern, wo er als eifriger mit den Jahren freilich mehr und mehr der alten Schablone anheimfallender Prediger bis wenige Tage vor seinem Tode (17. Januar 1823) wirkte.

Als Dichter trat Werner seit seiner Weihe ganz in den Dienst der Kirche. Episch besingt er das Leben seines Freundes, des seligen Pater Hoffbauer, den Wien fast als Heiligen verehrte; die geistlichen Uebungen, welche er einst in Rom abgehalten hatte, gibt er in Liedform heraus; ein ganz im kirchlichen Sinne didaktisches Gedicht auf Rafaels Disputa, welches ein Messhymnus sein sollte, führte er zu Ende. Zweimal trat er auch noch als christlicher Dramatiker auf. Im Jahre 1816 schrieb er *»Die Mutter der Makkabäer, Tragödie in 5 Akten«*, welche 1820 in Wien bei Wallishauser erschien. Die Vorrede zeigt, dass Werner um diese Zeit weder den literarischen Ansprüchen noch den romantischen Tendenzen entsagt hat. Nachdem er sich kurz über sein Verhältniss zur geschichtlichen Ueberlieferung des Stoffes ausgelassen hat, stellt er der Kritik, bei welcher noch kein Lebender (auch Schiller und Goethe seien nicht ausgenommen) Gerechtigkeit gefunden habe, seine völlige Gleichgültigkeit entgegen. Mit Friedrich

Schlegel und andern Romantikern ist er von der grossen Wahrheit durchdrungen, dass unsere gegenwärtige Zeit zur universal-historischen Epoche berufen und nur das deutsche Volk das mit der Begründung dieses Zeitcharakters betraute Volk der Verheissung sei. Gegen jeden aber, welcher dieser Meinung sei, erlaube dasselbe seinen literarischen Philistern sogar die Lügenpeitsche zu gebrauchen. Mehr als die Laune des Schicksals hätten ihn fremde Beschränktheit und eigene Beschränkungslosigkeit (wieder erkennt er die Berechtigung der Goetheschen Vorwürfe an, auf welche hier die oben citirte Note folgt) verhindert sein Ziel zu erreichen. Er schliesst mit einer ziemlich ignoblen Abwehr gegen die seine Persönlichkeit betreffenden Lügen und Angriffe in den Zeitungen: er sei nicht der Popanz, das Zerrbild, welches man unter dem Namen eines Zacharias für ein Spottgeld, nämlich für das geringe Botenlohn eines noch geringeren Correspondenzartikels, an schlechtbelehrte gelehrte Journale zu verkaufen pflege u. s. w.

Nach den Entsagungsstücken Marterstücke — das war das Ende seiner dramatischen Dichtung. Im ersten Theile des *Kreuzes an der Ostsee* war er vor der Marter stehen geblieben: jetzt wird auch dieser *zweite Theil* zu Ende geschrieben.

»Die Mutter der Makkabäer« leidet an demselben Grundfehler, welcher auch Otto Ludwigs Drama anhaftet: an der Theilung des Interesse, welche durch die vielen Helden entsteht. Es mangelt an einem eigentlichen Helden, auch Judas der Makkabäer und Salome, die Mutter der Makkabäer, sind es nicht. Alle Söhne sind Helden und Märtyrer, d. h. passive Helden: und das ist ein zweiter Fehler. Sie wollen sterben, sie sind voll Märtyrerlust, sie könnten den Antiochus tödten, aber sie ziehen den eigenen Tod vor und wollen sich nicht einmal wehren. Auf diese Weise wird die Mutter mit ihren Söhnen ge-

fangen: indem sie sich ohne Wehr dem abtrünnigen Hohenpriester Jason ergibt, weil er den Schild Jehovas vor der Brust trägt. Alle Helden sind natürlich nicht stark in sich, sondern illustriren das Wernersche: »Der Herr stark in dem Schwachen.« Individuellere Züge zeigt Salome, die gelungenste Gestalt, zu welcher gewiss Werners eigene religionsschwärmerische Mutter Modell gesessen hat: an sie wendet sich auch der Prolog. Auch hier fehlt es wieder wie in Luther an einem eigentlichen Conflikte: Antiochus und Salome bilden keine Gegensätze, er ist eher ein stiller Bewunderer als ihr Feind. Die tragische Sühne besteht gleichfalls in körperlicher Marter und ist gewagt: Antiochus soll sich auf der Bühne wie in Leibschmerzen winden; erst später erfahren wir, dass pesterfüllte Schlangen aus ihm gewachsen seien und ihn todt gestochen hätten. Werner selber hat eingesehen, dass die ganze Katastrophe, in welcher die Marterwerkzeuge dem Zuschauer sichtlich gemacht werden sollen, zu arg sei: er habe an das *Altarblatt* der Katastrophe lebendigere Tinte als das Grau in Grau einer gewöhnlichen Theaterurne zu verwenden sich veranlasst gesehen. Imposante Bilder, wie der Triumphzug des Antiochus, bei welchem die Makkabäer den Wagen ziehen, fehlen hier ebenso wenig, wie das wechselnde Silbenmass, welches Werner bedachtsam bald seinem Grundprinzip der musikalisch-rhythmischen, bald der ihm sehr wohl bekannten deklamatorischen Betonung untergeordnet haben will. Mehr als sonst wird die Handlung durch Eingreifen der Gottheit regiert; sie erschlägt mit ihrem Blitze den abtrünnigen Jason und, weil uns das Märtyrerthum poetisch unbefriedigend erscheint, warten wir vergebens dass sie auch ihre Getreuen retten werde. Stimmen von oben (vergl. den Schluss des ersten Theiles von Faust) ertönen wiederholt; der Geist Eleazars erscheint sogleich in der ersten Scene bei hellem Tage und unvorbereitet mit

dem Palmzweige winkend wie Hamlets Gespenst, u. s. w. So überwiegt der religiös-kirchliche Gehalt allenthalben den allgemein menschlichen und trotz gewisser Vorzüge in der Composition bleibt eine tiefere Wirkung aus. Auf demselben Wege, auf welchem der Mensch zu Grunde gegangen ist, sehen wir solchergestalt auch den Dichter Werner verscheiden.

ADOLF MÜLLNER.

Müllner war wie Zacharias Werner von Iffland dafür in Aussicht genommen, die seit Schillers Tode entstandene Lücke auf dem deutschen Theater wieder auszufüllen: er hat das höchstens eine kurze Zeit lang und nur durch die Mittel des äusseren Effektes erreicht. Wie Werner hat auch Müllner die Romantik mit dem Theater auszusöhnen gesucht: aber während bei dem einen ein Ueberschuss romantischer Ideen übrig blieb, welcher den Anforderungen der Bühne nicht weichen wollte, war der andere ein stets bereiter Diener des theatralischen Effektes und der Bühne, welcher er auch die theuerste poetische Ueberzeugung zum Opfer brachte. Werner schöpfte aus der Phantasie und näherte sich nur vorübergehend der Bühne, in welche er so viel hätte hineinlegen können: Müllner nimmt, was er hat aus der Bühne heraus und bauscht es zur Poesie auf. Werner ist ein Poet von glühender Phantasie: Müllner ein Theaterdichter von kaltem und berechnendem Verstande. Werner theilte mit seinem Landsmann Hamann die Abneigung gegen alle Schriftstellerei: Müllner ist der literarische Ubique und in jedem Journal zu Gaste. Werner hat die sonderbarsten Wandelungen durchgemacht, in seinem Leben

finden sich die seltsamsten Extreme vereint: bei Müllner zeigt weder das Leben noch die Dichtung von innerer Entwicklung. Werner ging um die Literatur und das Theater herum, ohne sich irgendwo niederzulassen: Müllner war in beiden recht eigentlich zu Hause und geberdete sich auch bald als der Hausherr.

Amandus Gottfried Adolf Müllner (geb. 18. October 1774 zu Langendorf in der Nähe von Weissenfels) ist von vornehmer literarischer Abstammung, aber nicht eben aus feiner Familie. Seine Mutter, die Lieblingsschwester Bürgers, welche ihr Bruder mit Recht als Geist von seinem Geiste und Herz von seinem Herzen bezeichnen durfte, hat sich später oft verwundert, dass ihre Söhne so aus der Art geschlagen seien. Aber der Apfel fiel auch hier nicht so weit von dem Stamme nieder, als es auf den ersten Blick scheint. Müllners Mutter besass ohne Zweifel ihre vortrefflichen Eigenschaften: bei unangebautem Geiste (»die dumme Riecke« nennt sie sich selber) waren ihr Mutterwitz und natürliches Gefühl in mehr als gewöhnlichem Grade eigen. Die Energie und Rührigkeit eines lebhaften Temperamentes vereinigte sie mit einer naiven Offenherzigkeit und Vertraulichkeit, die sie mit dem Bruder gemein hatte. Aber der derbe, ja rohe Zug, welcher im Blute der Familie lag, verleugnete sich auch in ihr nicht: Zartgefühl und Takt gingen ihr ebenso wie die feinere weibliche Scheu ab, welche auch praktische und handfertige Naturen bisweilen zu veredeln pflegt. Es ist burschikos, aber unfein und unweiblich, wenn sie ihren »lieben Herzensliebling«, den Bruder, constant als Junge, Bengel, Racker anredet und auch für ihren Mann keinen süsseren Kosenamen zu

finden weiss; es stösst ab, wenn sie ihre Kinder als »Bälge« oder Rangen bezeichnet; und es widert an, wenn sie im Aerger mit Schimpfworten, wie armes Thier, Luder u. dgl. herumfährt, so gut sie es auch dabei meinen und so gutmüthig sie die Worte herausgebracht haben mag. Redseligkeit und Schwatzhaftigkeit waren ihr ebenso eigen wie die Sucht, die Leute abzuhorchen, und bis in die Zeit, wo sie ihn als »abgeliebten Krepel« betrachtete, war sie immer bestrebt, ihren Bruder nach allen Seiten zu verkuppeln. So war die Frau, welche Bürger »ein herrliches Geschöpf an Charakter« zu nennen liebte, im letzten Grunde wenig zur sittlichen Erziehung ihrer Kinder geeignet. Noch weniger aber verstand es ihr zweiter Mann (Amtsprokurator und Pächter des kurfürstlichen Kammergutes in Langendorf) auf die Intellektualität derselben zu wirken. Er war, was man im Sächsischen einen Tempermatz nennt: ein gutmüthiger aber einfältiger Mensch von blindem, undenkendem Phlegma und ewig ungetrübter Seele. Dabei ein Bossler, der in läppischen Dingen unermüdlich, in nützlichen faul war und mit vielem Rumor wenig fertig brachte. Im Hause und im Amte liess er alles drunter und drüber gehen und dachte so wenig an die Zukunft, dass er sich schliesslich ganz von seiner Frau und ihrem Gelde erhalten lassen musste.

In einem solchen Vaterhause wuchsen zwei Söhne auf: der eine aus Friederikens erster Ehe mit einem Amtmann Müller; der zweite unser Dichter. Was Wunder, dass beide missriethen. Der ältere trank, tagdiebte, plünderte die Sparkassen so lange er zu Hause war, und wurde ein Lump, als er auf der Pforte und in Göttingen studiren sollte. Den jüngeren hatte man, was hier vielleicht kein Unglück war, bald nach seiner Geburt zur Grossmutter nach Weissenfels gegeben, von wo er im dreizehnten Jahre gerade noch rechtzeitig ins Vaterhaus kam, um von seinem

älteren Bruder zu profitiren. Schon 1789 folgte er diesem, nachdem er die öffentliche Stadtschule in Weissenfels absolvirt hatte, auf die Schulpforte, wo er sich gleichfalls im Schuldenmachen versuchte und, weil keine Sparkassen zu plündern waren, seinen älteren Bruder um Rath anging, wie man sich Geld verschaffen könne. Seine Mutter aber weiss sich seine Fühllosigkeit und Kälte, seinen Mangel an Gutherzigkeit, sein Phlegma (ein väterliches Erbtheil) um so weniger zu erklären, als er Zeichen eines guten Kopfes gibt, und schilt ihn in einem Briefe an den Bruder gelegentlich ein »unempfindliches Thier«. Eine überhandnehmende Neigung zur Bequemlichkeit ist um so auffälliger, als er die körperlichen Uebungen zur Meisterschaft getrieben und Figur und Anstand trefflich ausgebildet hat. Den Mangel eigentlichen Ehrgefühls verdeckt ein allmälig wachsender Ehrgeiz, der von der liebenden Mutter nur mit Freuden begrüsst werden konnte.

Auf der Schulpforte that sich Müllner nur in der Mathematik, besonders in der Algebra, und später auch in der Astronomie hervor. Bezeichnender Weise hat ihm ein Lehrer der Mathematik in den Musestunden den ersten Unterricht in deutscher Dichtung, Prosodie und Reimlehre gegeben und, wie es einer seiner ersten dichterischen Versuche war einen mathematischen Satz in Reime zu bringen, so hat er sich auch später in allen seinen Dramen auf das Berechnen der Effekte verstanden. Mit grosser Begeisterung kam er der Dichtung eben nicht entgegen, sondern er benützte sie zu einem angenehmen Zeitvertreib. Zwei seiner gereimten Kleinigkeiten hatte seine Mutter ihrem Bruder Bürger vorgelegt, um sich ein Urtheil über die Fähigkeiten ihres Sohnes zu erholen. Auf eine günstige Recension von dieser Seite wendet sich Müllner selbst in einem Schreiben an seinen Oheim, dessen vorlauter, witzelnder, selbstgefälliger Ton und schier endloser Wortschwall

uns für den neunzehnjährigen kaum einnehmen kann, und legt zugleich eine Uebersetzung der Horazischen Ode an den Blandusischen Quell bei. Freilich antwortet Bürger, der es gerne sah, wenn junge Leute sich gegen ihn etwas herausnahmen und welcher kurz vorher auch August Wilhelm Schlegel in seinem Dünkel bestärkt hatte, im Eingange nahezu auf dieselbe Weise. Er bestärkt ihn eher noch in seiner Art, indem er sich seiner gegen die Eltern annimmt, welche einen Zunder zu manchen Ausschweifungen in dem Jungen bemerkt haben und die der geschmeichelte Oheim auf den Keim von Verstand und gesunder Vernunft hinweist, der seinen Neffen nie zu tief sinken lassen und, wenn er einmal sänke, bald wieder emporbringen würde. Er hält dem jungen Mann den hohen Werth der Kantischen Vernunftlehre vor Augen und, anstatt ihn von Verirrungen abzuhalten, spricht er die Hoffnung aus, dass es seinem besseren Selbst, der Vernunft, unfehlbar gelingen werde, ihm den Sieg über den ganzen Hans Jagel der Sinnlichkeit, wie sehr er auch toben möge, zu verschaffen. Er freut sich über das Talent, die mechanische (technische) Gewandtheit und die schönen humanistischen Kenntnisse seines Schwestersohnes und muntert ihn durch das Bekenntniss auf, dass er in seinen Jahren noch nicht so weit gewesen sei. Um auch etwas auszustellen, tadelt er eine gewisse leere Redseligkeit an dem Briefe, welche ein Nichts in einen Wortschwall von ganzen Seiten kleide und Gelehrsamkeit zeige, nur um sie zu zeigen und ohne dass es nöthig wäre. Einen Hang zu komisiren, zu witzeln, mit einem Worte: galant und charmant zu schreiben, widerräth er umsomehr, als ihm das Talent des Neffen nicht in dieser Richtung zu liegen scheint; gibt aber anderseits auch zu, dass dieses Talent sich auch dort, wo es vorhanden sei, gemeiniglich in sehr frostigen Plattheiten zu offenbaren pflege. Er legt ihm einen stillen, edlen Ernst

ans Herz; empfiehlt ihm das Bestreben, die ästhetischen Ideen, soweit es ohne Abbruch der Kunst möglich sei, mit den moralischen zu verschwistern und sich unablässig in dem mechanischen Theile seiner Kunst zu vervollkommnen. Jener leere Wortaufwand werde dann schwinden, sowie sich der Vorrath von Ideen in seinem Kopfe und der Reichthum von Bildern in seiner Phantasie vermehren werde.

Es war ein Glück für Müllner, dass er nicht in Göttingen studirte und in die Nähe eines der Jugend gegenüber so nachgiebigen Onkels gerieth, als welchen sich Bürger auch gegen seinen älteren Stiefbruder und nicht zu dessen Vortheil bewiesen hatte. Michaelis 1793 ging er an die Universität Leipzig ab, an welcher er bis Herbst 1797 die Rechte studirte. Hier nahmen sich zum ersten Male Frauenhände seiner persönlichen Bildung und literarischen Neigungen an: die Frau des Juristen Kaulfuss, eine Verehrerin Bürgers, der auch Müllners Mutter, so gereizt sie sonst gegen sie herausging, den Geist nicht streitig machen konnte. Dem Widerspruch zwischen Neigung und Beruf, der uns wohl im Leben anderer Dichter entgegentritt, begegnete Müllners kühler und praktischer Kopf, welchem die Vereinigung literarischer Interessen mit einem Brodstudium keine Sorge machte. Ohne höheren Enthusiasmus, nur zum Zeitvertreib besuchte er Schauspiele und Concerte, erwärmte sich auch wohl für Shakespeares Dramen; und nur was ihm Vergnügen machte, wie die kriminalistischen Vorlesungen und philosophische Collegien, suchte er an der Universität. Dabei war er einerseits klug genug, die mangelhafte Frequenz der Kollegien so weit durch Privatstudium zu ersetzen als nothwendig war, um ein gutes Examen zu bestehen; auf der andern Seite aber wusste er auch seine kriminalistischen Kenntnisse sogleich literarisch zu verwerthen, indem er

einen zweibändigen Roman begann, welcher das Thema der Blutschande behandelte *(Incest oder der Schutzgeist von Avignon. Ein Beitrag zur Geschichte der Verirrungen des menschlichen Geistes und Herzens.* Greiz 1799) und zum ersten Male jene Verbindung des Kriminalisten mit dem Dichter anzeigt, welche uns alle Dichtungen Müllners, am deutlichsten seine Dramen, darstellen.

Wie wenig Ernst es Müllner mit seiner Dichtung war, das zeigt deutlich der Umstand, dass er sie ad acta legte, sobald er ins geschäftliche Leben eintrat. Das gespreizte Pathos, mit welchem er nachher so oft die Liebe zweier Brüder zu einem Mädchen und den daraus entstandenen Bruderhass dargestellt hat, verräth nirgends in einem leiseren Seufzer, dass er damit an wirkliche Verhältnisse, an eigene Erlebnisse rührte. Sein brüderlicher Rivale war todt als er aus Leipzig zurückkehrte, aber seine Mutter scheint gegen die Verbindung mit einem armen Mädchen ihren energischen Widerspruch geltend gemacht zu haben. Adolf arbeitete zunächst eine Zeitlang als Volontär im kurfürstlichen Justizamte zu Delitsch und liess sich dann erst als Gehülfe eines Advokaten, später als Rechtsanwalt eigener Firma in Weissenfels nieder, das er bis an seinen Tod nur auf kurzen Ausflügen und auf zwei grösseren Reisen nach Berlin und Dresden verlassen hat. Nach dem Tode seiner Mutter heirathete er seine Geliebte, Amalia von Lochau; ohne aber das dauernde Glück zu finden, welches er sich erhofft hatte. Nachdem er im Jahre 1805 zu Wittenberg den juridischen Doctorgrad erworben hatte, trat er zunächst in selbständigen und periodischen Werken als gelehrter Fachschriftsteller auf. Als Publicist und Kritiker suchte er sich rechtsphilosophische Schriften und Werke von praktischer Tendenz zur Besprechung heraus; weil er es für das Ziel aller Wissenschaften hielt, Spekulation und Praxis einander zu nähern, Idee und That unter ein-

ander zu verständigen. Er erfreute sich sowohl in seiner praktischen Thätigkeit wie als Theoretiker eines geachteten Namens.

Müllner war nahe an die Vierzig, ehe er daran dachte sich in der schönen Literatur oder auf dem Theater zu versuchen. Kein innerer Beruf hat ihn auf diese Gebiete, in denen er noch Lorbeern ernten sollte, geführt; auf äusserlichen Anlass hat er diese Thätigkeit ergriffen und durch äussere Anlässe bestimmt hat er sie wieder aufgegeben. Seltsam genug, wie er darauf geführt wurde! Er lernte während der Franzosenzeit die französische Sprache und Literatur kennen; nur um eine praktische Anwendung dieser Vortheile zu machen übersetzte er die Voltairesche Merope, wie er später sagt: in gewisser Hinsicht knechtisch treu und mit der schon im Titel: »*Madame Merope*«, ausgesprochenen kritischen Tendenz. Obwohl weder Iffland noch das Wiener Burgtheater von dem eingeschickten Manuscript weitere Notiz nahmen, bearbeitete er noch in demselben Jahre 1809 eine französische Anekdote als einaktiges Lustspiel. Die Weimarsche Truppe, welche während des Sommers in Lauchstädt gastirte, brachte ihm das theatralische Vergnügen noch näher und er beschloss ein in Weissenfels eingegangenes Liebhabertheater wieder herzustellen. Im Februar 1810 konnte er dasselbe mit Goethes »Mitschuldigen« und seinem »angolischen Kater« eröffnen. Müllner stand als Director und Regisseur an der Spitze; er schaltete, oftmals die Dehors aus den Augen setzend und damit im Jahre 1818 die Auflösung der Gesellschaft herbeiführend, völlig als Tyrann auf den Proben und tragirte mit französischem Pathos und Geberden bei den Vorstellungen. Er lernte dabei die Technik der Scene wenigstens halb, die Wünsche und Bedürfnisse des Parterres aber besser kennen, als ihm das auf einer öffentlichen Bühne möglich gewesen wäre.

Nach und nach ging er so weit, in solchen Privatbühnen die letzte Zuflucht für das recitirende Drama zu sehen, während die öffentlichen Theater nur der Oper, diesem »Rührei von Kunst und Unsinn«, geöffnet seien, und kam sich auf seinem Directorstuhl wie auf einer Hochwarte des echten Drama vor. Diesem Liebhabertheater verdankte Müllner die Entstehung aller seiner Dichtungen; von hier aus drang er in die Oeffentlichkeit. Eines seiner ersten Lustspiele: »Die Vertrauten«, schickte er auf Verlangen einem einflussreichen Universitätsfreunde, dem Ingenieur-Hauptmann von Wagner, nach Wien, welcher das Stück auf der Bühne des Burgtheaters zur Aufführung (9. März 1812) brachte. Seit Jahren hatte in Wien kein Lustspiel so durchgegriffen; es wurde sechs Mal hinter einander gegeben und trug dem Verfasser 200 Gulden Honorar ein. Jetzt folgte auch Weimar, wo das Stück schon früher dem Herrn Rath ganz artig gefallen, aber an den freien Versen einen Anstoss gefunden hatte, und fast alle andern deutschen Bühnen schlossen sich an. Bis zur Auflösung dieses Liebhabertheaters im Jahre 1818 dichtete Müllner für dasselbe und ein Jahr danach nahm er auch von der dramatischen Dichtung Abschied. Alle seine Dramen und Lustspiele sind in dem Jahrzehent 1809—1819 entstanden; den Höhepunkt seiner Dichtung bezeichnet das Jahr 1812, in welchem er zwei Lustspiele und seine beiden ersten Trauerspiele vollendete.

Die für das Liebhabertheater bestimmten *Lustspiele* hat Müllner zum Theile in seinen »Spielen für die Bühne« (Erste Lieferung Leipzig 1815; neue Auflage in 2 Bänden 1818—1820), zum andern Theile in seinem Almanach für Privatbühnen (Leipzig 1817—1819, 3 Jahrgänge) zuerst veröffentlicht.

Müllners *Lustspiele* tragen deutlich ihre ursprüngliche Bestimmung für ein Privattheater an der Stirne. Meist

schnell entworfen und in kurzer Zeit ausgeführt, flüchtig wie die müssigen Stunden eines Geschäftsmannes, machen sie nur auf ein geringes Personal, wenige Requisiten, die typischen Zimmer- und Gartendecorationen Anspruch und halten sich am liebsten zwischen einem und drei Akten in der Mitte. Den ganzen Abend zu füllen, wäre in einem öffentlichen Theater keines seiner Lustspiele fähig; als Nachspiele oder Vorspiele waren sie am besten am Platze. Ihrem Charakter nach berühren sie, bei dem deutlichen Bestreben, die Mitte zu behaupten, wiederholt die Grenze der Posse und des feineren Lustspiels. Scenisch gedacht sind sie alle: Müllner sieht das Stück vor sich spielen, indem er es schreibt. Die Mienen, Geberden der handelnden Personen sind ihm ebenso wichtig wie ihre Worte; oft beruht der Scherz überhaupt nur in der Action, welche eine grosse Rolle spielt. Dabei zeigt er auch als Dichter den geübten Regisseur, der den Schauspieler oder Inspicienten nicht lange in Verlegenheit lässt, wie etwas gemacht wird. Nicht nur in den Nachschriften, welche er seinen Stücken beigibt, sondern auch an Ort und Stelle selbst sucht er dem ersteren durch Anweisungen das deutlich zu machen, was nicht mit Buchstaben, sondern nur mit dem Tone ausgedrückt werden kann oder was ihn über das Verständniss seiner Rolle ausser Zweifel setzen soll. Er versteht auch aus der Aufführung seiner Stücke Nutzen zu ziehen und hat seine »Zweiflerin« später unbarmherzig gekürzt. Das sind Vorzüge der Technik und des Handwerkes, die in Deutschland leider selten sind und darum um so mehr geschätzt werden sollten.

Nur die wenigsten Schauspiele Müllners sind Originale; die übrigen halten zwischen der freien Bearbeitung eines französischen Stückes und dem selbständigen Dramatisiren einer Anekdote derart die Mitte, dass sie sich an eine fremde Lustspielerfindung anlehnen, welche sie eigen-

mächtig ausnutzen und in Scene setzen. Die Handlung ist leicht übersehbar, die Motivirung und Entwicklung natürlich, der Gang lebhaft und nirgends an unliebsamen Längen leidend. Das psychologische Moment ist allerdings nur schwach angedeutet; und äussere Hebel, wie entfallene oder versteckte und gefundene Briefe, Lauschen u. s. w., sind selten entbehrlich. Am beliebtesten sind Verkleidungen der Liebhaber in Domestiken, um sich ihren Geliebten zu nähern, woraus denn Missverständnisse und Verkennungen entstehen. Die der Handlung zum Grunde liegenden Motive sind typisch. Obenan steht die Onkelei. Aus den Vätern, welche verlangen, dass sich ihre Kinder in Herzenssachen nach ihrem Gelde bequemen, und dafür von diesen an der Nase herumgeführt werden, hatte das französische Lustspiel, weil der Respekt gegen elterliche Personen dem Witze zu enge Grenzen zog, schon längst einen Onkel gemacht. Müllner, welcher in seiner Bearbeitung eines Voltaireschen Lustspiels unter dem Titel »die Zurückkunft aus Surinam« den Vater beibehalten und deshalb viele Einfälle seines Autors hatte unterdrücken müssen, eifert mit Recht gegen diese Fesseln der Rücksichtlichkeit und Convenienz: welche der Witz in der Comödie ebenso wenig vertrage, wie das Pathos in der Tragödie (er beruft sich auf Schiller). Weil man von dem Witze der Comödie denselben Anstand und Unterhaltungston fordere, welchen die Convenienz erfunden habe, um den Mangel an Witz in Gesellschaft leichter zu verbergen, habe man den muthwilligen Genius und die Posse nun ins Casperletheater vertrieben. Bald darauf verwandelte der Wiener Censor den gräflichen Vater in den »grossen Kindern«, dem gleichfalls übel mitgespielt wird, gegen Willen und Wissen des Dichters in einen Onkel. Auch Müllner liess fortan die Liebenden von Onkel und Tante bestimmt werden und, wenn auch nur als Nebenperson oder ganz im Hinter-

grunde, der Onkel fehlt fortan in keinem seiner Stücke. Nur einmal hat er sich die Mühe genommen, die Absichten des Onkels mit seinem Herrn Neffen anders zu motiviren: der Onkel im »Blitz« wird nicht durch Geldrücksichten oder Eigensinn bestimmt, sondern er hängt dem System der Neuern an (vgl. Zacharias Werner), welche meinen, dass in der Liebe der erste Blitz die Wahl entscheiden müsse. An Gutmüthigkeit fehlt es übrigens dieser typischen Person nirgends. In der »Onkelei« hat sich Müllner dann an der Tyrannei, welche ihm dieses Schema auferlegte, gerächt, indem er sich auf der Bühne selbst über diese Eigenheit der französischen Bühne lustig macht: »Das kann man in jedem Lustspiel lesen,« sagen die handelnden Personen von ihren eigenen Verhältnissen. Mit der Onkelei verbindet sich das Motiv der heimlichen Heirathen, welche eben des befürchteten Widerspruchs wegen ohne Vorwissen der Eltern oder Oheime abgeschlossen werden. Auch in der Situationskomik ist Müllner nicht unglücklich. Fast in jedem seiner Lustspiele versteht er die entstandenen Verwicklungen in zwei frappanten Situationen, in der Mitte und am Schlusse vor der Lösung, dem Publikum eindringlich zu machen; aber auch nebenbei gelingt ihm hier manches Ergötzliche, wenn auch mitunter die Mache durchzumerken ist. Diese erkennt man z. B. in der Vorliebe zwei Personen sich mit derselben Absicht begegnen zu lassen: beide wollen sich dasselbe vertrauen, beide nehmen sich vor gegen einander recht kalt zu sein, beide wollen einander Briefe zum Bestellen übergeben u. s. w. Auch mittelst der Action werden wiederholt spasshafte Situationen und Possen herbeigeführt: wie durch Blindekuhspielen mit einer Person, Ueberladen einer Person mit Schachteln u. s. w.

Seine Charaktere wählt Müllner mit Vorliebe aus den niederen Adelskreisen: also dort, wo man den Besuchern

des Liebhabertheaters mit einer feineren Gesellschaft aufwarten konnte und doch die Gemüthlichkeit keine Einbusse erlitt. Auch in den »grossen Kindern«, wo eine Grafenfamilie eingeführt wird, gibt man die Vorurtheile auf: »was kümmern uns die Ahnen? Blut ist Blut?« und heirathet Bürgerliche. Die Liebhaber holt der Dichter fast constant aus Officierskreisen; wie er selbst sagt, weil die Epoche eine Soldatenzeit war und die Bühne gern die Farbe des Jahrhunderts trägt. Nicht nur die vielen Einquartirungen in der Zeit der Befreiungskriege hatten die Liebschaften mit Militäristen zu einer gewöhnlichen Sache gemacht, auch die allgemeine Wehrpflicht der deutschen Jugend machte das Liebhaberfach zu einer »Officiererei«. Tiefere Charakteristik darf man bei Müllner nicht suchen. Gutmüthig sind seine Figuren alle und leichtlebige Liebhaber gelingen ihm unter den Männern, gesunde, schlagfertige Mädchen und Frauen unter den Weibern am besten. Den naiven und sentimentalen Liebhaberinnen fehlt es an Physiognomie; dagegen ist der Lebemann, welcher zur ernsten Liebe bekehrt wird, eine ganz moderne Lustspielfigur. Als Nebenpersonen kommen die Bedienten in Betracht, welche gerade dort, wo sie verkleidete Liebhaber und Liebhaberinnen sind, die Vertrauten ihrer Herren abgeben: »um ihnen etwas zu vertrauen, nimmt man ja die Kammermädchen auf,« sagt Ernestine, welche an die Stelle der Lisette des alten Charakterlustspiels tritt. Nur einmal ist Valentin (der Bediente, welcher die Fehler seines Herrn copirt) ihr Partner. In der Charakteristik spürt man am meisten den Zusammenhang Müllners mit der älteren sächsischen Comödie; wie diese, verschmäht er es, seine Personen nach den Eigenschaften der Stände und Individuen sich von einander abheben zu lassen, sondern hält sich an die eigentlich beschäftigungslosen Stände und die Unterschiede des Alters und der Rolle.

Es verlohnt sich wohl mit wenig Worten auf den Inhalt der acht Lustspiele einzugehen, welche Müllner in den Jahren 1810—1813 geschrieben hat. Das erste: »*Der angolische Kater oder die Königin von Golkonda*« hat Iffland mit Recht von der öffentlichen Bühne weg und auf das Privattheater verwiesen. Die zu Grunde liegende Anekdote (aus Andrieux' contes et opuscules: »les fausses conjectures ou l'observateur en défaut«) ist eine etwas derbe Zweideutigkeit und mochte sich Müllner gegenüber Kotzebue, welcher denselben Gegenstand in seinem »Kater und Rosenstock« geflissentlich ins Niedrige zog, indem er die Rolle des Observateur einer alten Jungfer zutheilte und Andrieux an Zweideutigkeiten zu überbieten suchte, noch immer mit Recht rühmen die Decenz gewahrt zu haben: gegen die Delikatesse verstösst nicht nur der Inhalt, sondern auch der Dialog des Stückes, in welchem Frauen ungescheut von »in die Hoffnung kommen« u. dgl. reden. Die Handlung beruht auf einem unwahrscheinlichen Missverständniss: Lucinde, Franzens Schwägerin, beweint ihren verlorenen Kater und man sucht sie durch dessen mit der Katze Aline gezeugte und eben erwartete Nachkommenschaft zu trösten. Franz wird zum Glauben verleitet, sie beweine einen Liebhaber und sei selber in der Hoffnung. Eine gewisse Geschicklichkeit in Herbeiführung dieser undelikaten Situationen ist in dem Einakter nicht zu verkennen, welchen der Dichter in eine weit hergeholte Beziehung zu Bürgers Königin von Golkonda gebracht hat, um ihr den beliebten Reiz literarischer Anspielung zu geben. Die »*Zurückkunft aus Surinam*« ist eine freie Bearbeitung von Voltaires »la femme qui a raison« und wurde eines der beliebtesten Lustspiele Müllners (zuerst aufgeführt in Berlin am 25. Juni 1812). Es greift schon stark in die Schablone des Müllnerschen Original-Lustspiels: der geizige Vater, welcher aus Surinam (nach Müllner in Indien gelegen) incognito

zurückkehrt, findet nicht nur sein Haus völlig verändert wieder, sondern auch Sohn und Tochter gegen seinen Willen verheirathet; indem er Schwiegersohn und Schwiegertochter für die seinen Kindern von ihm selbst bestimmten Partien hält, entsteht eine Reihe heiterer Missverständnisse und Verkennungen, welche mit der Dupirung des Vaters enden. Den grössten Bühnenerfolg hatten »*die Vertrauten*«, welche nach der Wiener Aufführung (am 19. März 1812) auch in Berlin und Weimar gegeben wurden, worauf fast alle andern deutschen Bühnen folgten. Das Hauptmotiv fand Müllner in einem älteren Lustspiel, welches ihm ohne Titel in die Hände fiel; andere wollten es in dem französischen Vaudeville »les confidences« oder in dem deutschen Lustspiele »die Heirathscandidaten« wiederfinden und schon in Shakespeares »Widerspenstigen« ist die Verkleidung der Liebhaber von ergötzlicher Wirkung. Ausser den Hauptfäden der Intrigue (zwei in Domestiken verkleidete Liebhaber im Conflikt unter einander und mit einem dritten unverheiratheten) ist das Stück ganz Müllners Eigenthum. Nach Art des älteren Lustspiels treten hier also drei Liebhaber auf, indem einer mittelst des andern, den er zu seinem Vertrauten macht, den dritten zu übertrumpfen sucht. Komische Situationen entstehen durch die Verkleidung, welche Missverständnisse unter den Personen selbst, doppelsinnige Reden, denen der Zuschauer im Einverständnisse mit der einen Person einen ganz anderen Sinn unterlegt als die andere, und endlich Verstellung der Personen ins Einfältige zur Folge hat. Die komischen Hauptsituationen stehen am Schlusse eines jeden Aktes: im ersten lässt der unverkleidete Liebhaber (ein Narrenconglomerat aus Geck, Philosoph und Dichter, zugleich fast die einzige passiv komische Figur in Müllners Lustspielen) durch den verkleideten Geliebten Distichen bei der Geliebten bestellen, deren Wirkung der andere verkleidete Liebhaber sich

gleichfalls sichern will, während sie der richtige natürlich für sich selbst verwendet und auch eine günstige Antwort erhält, die aber freilich auch jeder der andern zu seinen Gunsten auslegen kann; der Schluss des zweiten Aktes und des ganzen Stückes ist etwas possenhafter, indem der Onkel eine Uniform mit der Liebhaberin verheirathet, in deren Aermel von jeder Seite ein anderer der sich für begünstigt haltenden Liebhaber fährt. Ein Versuch im feineren Lustspiel ist »*die Zweiflerin*« (ursprünglich »*Wüstlings erste Liebe*«; unter dem Titel »*Die gefährliche Prüfung*« in Wien und Berlin gegeben). Sie ist weder Lustspiel noch Schauspiel, d. h. sie soll das Publikum weder zum Lachen noch zum Weinen bringen, sondern es nur lächeln machen. Die Wirkung ist nach des Dichters Absicht weder auf das Zwerchfell noch auf das Herz, sondern auf den Geist berechnet. Die Erfindung, welche sich in mehreren Scenen an das französische Lustspiel »le séducteur amoureux« anlehnt, ist gut: ein junger Lebemann, welcher die Vertraute seiner galanten Abenteuer ernstlich liebt, und seine Partnerin (kein Backfisch, sondern eine erfahrene junge Wittwe), die ihn wider ihren Willen liebt und natürlich an seiner Liebe immer zweifeln muss. Den Umschlag und ihre Ueberzeugung von seiner wahren Liebe durch ein Duell herbeizuführen, das er ihretwillen unternimmt, schien dem Dichter nicht genug: nachdem sie ihm hierbei ihre Liebe verrathen, wird ihrem Argwohn eingeflüstert, dass dieses Duell auch Verabredung gewesen sein könnte. Müllner erfand nun eine gefährlichere Prüfung, ein kühnes Wagstück auch für die Bühne. Die junge Wittwe setzt in den Augen des geliebten Mannes ihren eigenen Ruf aufs Spiel, sie gibt vor einen andern zu heirathen und ihn als Hausfreund aufnehmen zu wollen: indem er ihr seine Entrüstung kundgibt und sie auf immer verlassen will, hat er die Probe bestanden. Nach den Vertrauten hatten »*die grossen*

Kinder« (zuerst aufgeführt in Weimar am 19. Mai 1813; unter dem Titel »*das Angebinde*« auch in Wien; später in Berlin, Prag und anderen Städten) den grössten Bühnenerfolg. Im Mittelpunkte steht ein gräflicher Vater, der seinen Kindern seine Heirath mit einer Winzerstochter aus der Languedoc nicht zu gestehen wagt, weil er versprochen hat nicht nur Wittwer zu bleiben sondern auch den Adel rein zu erhalten. Die Kinder aber sind hinter seinem Rücken gleichfalls mit Unadeligen im Liebes- oder Ehebunde und wagen sich ebenso wenig heraus. Die verschiedenen Liebhaber und Frauen werden als Domestiken, Kammermädchen und Gouvernanten im Hause eingeschmuggelt. Eine neue Verwicklung verursacht die Verlegenheit des Vaters, welcher, seine Kinder versuchend, mit der Frage kommt: wie es wäre, wenn er das Kammermädchen heirathete, — und damit die verkleidete Frau seines Sohnes trifft. Eine gelungene Situation ist auch der Schluss: wo jeder den Gegenstand seiner Liebe in einem Cabinete verborgen hat und einer nach dem andern ihn aufführt. Auch sonst ist hier eine glückliche Situationskomik gehandhabt: z. B. wenn jedes der beiden Kinder einen günstigen Moment erwartet den Vater allein zu sprechen, und dann beide in demselben Augenblicke aus ihren Zimmern treten. Possenhafter ist es, wenn die Pseudo-Gouvernante den Sohn, der ihr mit verbundenen Augen Galanterien sagt, wie im Blindekuhspiel von der Scene führt, wobei er die Füsse hoch und höher hebt, um nirgends anzustossen. Eine ganz reizende Bluette ist »*der Blitz*« (zuerst aufgeführt in Weimar am 10. Januar 1814). Rosalie und Fritz sind wieder von Onkel und Tante für einander bestimmt und sollen sich aus zwei einander gegenüberliegenden Gasthöfen zum ersten Male sehen. Aber der eine ist überfüllt, und sie treffen nun, ohne sich zu kennen, in dem andern dadurch zusammen, dass beide dasselbe Zimmer

mit Aussicht auf den Markt begehren. Man lernt sich kennen und gefallen; ein psychologisches Motiv spielt hinein, indem jedes als zukünftige Ehehälfte sich im Verkehr mit dem andern Geschlecht üben und durch Trotz Gehorsam erzwingen will; schliesslich führt wieder ein Brief, der entfällt und von Fritz aufgehoben wird, die Lösung herbei, indem sich die Liebenden auch als die für einander bestimmten erkennen. Trotz der Beschränkung auf zwei Personen ist nicht blos der Dialog, sondern auch die Handlung voll Leben: der das Zimmer räumende, mit Schachteln überladene Fritz konnte eines hellen Gelächters gewiss sein. Auch in dem parodisch gemeinten: »*Die Onkelei oder das französische Lustspiel*« (erst 1818 in Berlin gegeben) ist die Verwicklung nach dem französischen »une heure de mariage« ersonnen, aber erst von Müllner ist der satirische Bezug auf die Quelle selbst hineingelegt worden, den schon der Titel anzeigt. Hier hat der Onkel, ein kerngesunder, aber aus Zeitvertreib stets mit Krankheit und Testament beschäftigter Herr, dem Neffen sein Geld vermacht, wenn er die ihm bestimmte Frau heirathet. Der Neffe hat aber wieder insgeheim nach eigner Wahl geheirathet und sieht sich gezwungen eine andere auf kurze Zeit als seine Braut auszugeben. Das führt zu Conflikten mit deren Liebhaber, der sie für treulos hält. Indem sich die zusammengehörigen Paare wie in den »grossen Kindern« vergessen und aneinanderschliessen, versetzen sie den Oheim in Zorn und Erstaunen. Schliesslich erfolgt natürlich die Aufklärung und der gefoppte Onkel gibt das Geld, ohne die Vereinten zu trennen.

Trotz mancher dem Französischen nachgeahmten oder aus dem Französischen übersetzten Wendung, trotz mancher kleinstädtischen Affektation und Geschraubtheit hat der Dialog dieser Lustspiele nicht gemeine Vorzüge. Er gibt den Schauspielern eine gute Theatersprache in die Hand,

ist trotz der vielen »bei Seite« gewandt und lebhaft, nicht ohne »Lichter« und »Schlager«, nur mitunter zu geistreichelnd und oft auch zu absichtlich pointirt. Die Vorliebe für Antithesen bringt der Charakter des Verses mit sich. Freilich verschmäht Müllner auch gelegentlich einen guten Theaterwitz, Wort- oder Namenspiel, ja auch den Kalauer nicht: »Dem Hold«, sagt der Hauptmann Hold von sich selber, »kann man nicht abhold sein.« Allgemeine Stellen, pikante Gemeinplätze, welche das Parterre sich merken und mit nach Hause nehmen kann, sind häufig; die redende Person geht dabei in die Mehrzahl über und sagt uns, wie *wir* in der Liebe gewinnen können u. dgl. Galante Zweideutigkeiten, die oft nur mehr eindeutig sind, aber von dem Parterre einer Kleinstadt sicher goutirt wurden, lässt sich Müllner nicht entgehen, so wenig fein er sie auch vorzubringen weiss. In Bildern sprechen gilt für geistreich: der Vergleich der Liebe mit einem Eroberungsspiele oder mit dem Kriege wird von dem Mitredner sogleich aufgefangen und ebenso schlagfertig in Antithesen fortgesetzt. Beliebt ist das Bild von der Comödie im Stücke selbst: also das Theater im Theater. Die handelnden Personen betrachten wiederholt die Handlung als eine Comödie; sie nehmen sich vor, in der Wirklichkeit eine Comödie durchzuspielen. Bei der nahen Berührung, in welcher die Darsteller eines Liebhabertheaters mit dem Publikum standen, lag diese Vermischung nahe genug und die Onkelei bildet gewissermassen nur den Höhepunkt derselben. Auch literarische Anspielungen hört man gerne: Citate aus Schiller, Vergleiche mit Shakespeares Othello sind nicht selten; nach dieser Richtung ist die Königin von Golkonda das typische Beispiel, wo die literarische Anspielung (wie in der Onkelei die theatralische) in den Titel gedrungen ist. Seine Liebe in Versen auszudrücken (es dürfen auch Distichen sein) ist die Bedingung jeder

feineren Empfindung und die Liebhaberin antwortet darauf gelegentlich wohl auch aus dem Stegreife in Versen.

Alle Lustspiele Müllners sind in gereimten jambischen Versen, die meisten in Alexandrinern, geschrieben. In den »Vertrauten« wählte er den jambischen Reimvers, mit einer Freiheit behandelt, die ihn der Prosa näherte; denn die Schauspieler waren noch weit davon entfernt, mit dem Vortrage des Alexandriners im Reinen zu sein, besonders wenn er eine rasch fortschreitende Handlung (Action) begleitete. An einer derartigen Stelle räth Müllner einmal dem Schauspieler, den Vers ganz aufzugeben und ihn in Prosa aufzulösen. Dieser jambische Reimvers bahnte dem Alexandriner der übrigen Stücke den Weg ins Repertoire der deutschen Bühnen, wie ja auch erst, nachdem die »Vertrauten« in Wien durchgegriffen hatten, die übrigen Bühnen den Versuch wagten. Auch dem Alexandriner suchte Müllner eine grössere Freiheit der Bewegung zu geben. Er spricht sich darüber selbst aus, indem er das Verhältniss des deutschen Alexandriners zum französischen erörtert. Im französischen wird eine doppelte Cäsur: Wort- und Sinnescäsur gefordert und kein Enjambement geduldet, dagegen fällt die Rücksicht auf die Quantität der Silben weg. Wollte man im Deutschen beide Fesseln vereinigen, so würde Eintönigkeit entstehen; und um diese zu vermeiden räth er die Fesseln der Cäsur zwar nicht abzustreifen aber zu lockern, das Verbot des Enjambement zwar nicht aufzuheben aber durch Ausnahmen zu beschränken. Dieser Freiheiten bedient sich Müllner mit grossem Glücke, indem er zugleich an lebhafteren Stellen mitunter Anapäste in die Jamben einschiebt. Er hat den Alexandriner nicht blos im modernen Lustspiele möglich gemacht, sondern auch, besonders in dem Dialogstück »Der Blitz« zu wirklichen Schönheiten verwerthet: die durch die Cäsur getrennten Hälften vertheilt er auf zwei

Personen, entweder im Streite, wo dann eine schlagende Wirkung von Rede und Gegenrede entsteht, oder wo zwei Personen über einander »bei Seite« reden und ein gefälliger Parallelismus möglich wird.

* *
*

Als die Aufführung der »Vertrauten« in Wien den Lustspielen Müllners die Thüren der deutschen Bühnen öffnete, hatte er seinem Talente schon grössere und ernstere Aufgaben zu stellen beschlossen und sich dem Trauerspiele zugewandt. Die Veranlassung dazu gab wieder das Liebhabertheater, auf welchem an dem entsprechenden Tage des Jahres 1812 Werners vierundzwanzigster Februar nach dem Manuscript gegeben wurde. Müllner, welcher selber den Kunz spielte, lebte sich als Schauspieler und Regisseur derart in das Stück ein, dass auch seine dichterische Ader angeregt wurde, und schon am 14. Mai zeichnet er den Plan eines Trauerspiels auf einem Spaziergange nieder, das er am 26. Mai zu Ende brachte und Anfangs Juni an Iffland schickte. Es ist »*Der neunundzwanzigste Februar, Trauerspiel in einem Akt*« (vollständig zuerst gedruckt in den Spielen für die Bühne, erste Lieferung, Leipzig 1815).

Den Einfluss, welchen die geniale Arbeit Werners auf ihn gehabt hat, stellt Müllner nirgends in Abrede. Aus der Vergleichung jener mit den Schicksalsfabeln der griechischen Tragödien sei sein Trauerspiel hervorgegangen, welches ohne Werners Vorgang ebensowenig existiren würde, als es im Kalender einen 29. Februar geben könnte, wenn nicht ein 24. als Schalttag eingeschoben würde: so spricht er sich im Vorwort selber mit mathematischer Spitzfindigkeit aus. Wenn aber Werners Drama trotz mancher Schattenseiten als eine dichterische Erfindung

bezeichnet werden darf, so ist Müllners neunundzwanzigster Februar die erkünstelte Combination eines Kriminalisten, der zugleich Mathematicus und Astronom ist und dem Dichter eben nur den Kniff abgemerkt hat. Die Voraussetzungen hat Müllner wohl aus dem Leben seines Onkels entnommen und auch der Name des Kindes erinnert an Bürgers Sohn Emil, der bei Müllners Mutter aufwuchs. Jakob Horst hat von seiner Frau einen Knaben und von der Schwester seiner Frau in ausserehelichem Umgange ein Mädchen. Ohne sich zu kennen, lieben sich die Geschwister; der Vater sucht sie zu trennen und lässt die Tochter einen Eid schwören, dass sie dem Sohne auf immer entsagen werde; dieser sucht sie in der Welt auf und kehrt mit ihr als mit seiner Frau ins Haus seines Vaters zurück, den bei dem Anblick des Paares der Schlag rührt, ehe er das Geheimniss enthüllen kann. Auf dem blutschänderischen Paare lastet der Fluch: vor vier Jahren ist eine Tochter ertrunken; heute und wieder am neunundzwanzigsten Februar kommt ein Fremder, welcher die ganzen Gräuel des Hauses enthüllt und die frevelhaften Gatten zur Trennung auffordert. Aber keines will von dem Sohne lassen, weshalb ihn der Vater in wilder Wuth tödtet und sich mit seiner Frau den Gerichten überliefert.

Eine mit so grellen Effekten überladene Handlung hat Müllner wie sein Vorgänger auf einen unheilvollen Tag verlegt. Bei Werner war die Wahl desselben eine ganz persönliche: der vierundzwanzigste Februar schien ihm ein Unglückstag, weil er Mutter und Freund an demselben verloren hatte. Müllner war nicht naiv genug und zu viel Mathematiker und Sterngucker, um die Sache so einfach aufzufassen. Er hat für die Leipziger Literaturzeitung (1815. Nr. 298) eine Kritik der Wernerschen Dichtung geschrieben, in welcher er dem Mysticismus Werners auf den geheimsten Spuren nachzufolgen glaubte, aber mehr

seine eigene Rechenkunst als die Dichtung seines Vorgängers ins Licht setzte. Er fand zuerst heraus, dass nicht er, sondern Werner der Dichter des *wahren* Schalttags sei, weil der 24. Februar der eingeschobene Tag ist. Er fand es dann geistreich, dass Werner den Vaterfluch, seine Wirkung und seine Lösung mit mathematischer Genauigkeit in den achtundzwanzigjährigen Zeitraum eines Sonnen-Cyklus (1776—1804) eingepasst habe, in welchem bekanntlich die Unordnung, die der Schalttag im Kalender unter den 7 Buchstaben und den 7 Planetenzeichen anrichte, durch siebenmalige Wiederholung in die vorige Ordnung aufgelöst werde; dass er (wovon Werner natürlich wiederum keine Ahnung hatte) zu den Endpunkten dieses Zeitraums Jahre wählte, deren Sonnencirkelzahl 21 (das Produkt der bösen 7 und der guten 3) sei. Er that sich etwas darauf zu gute, dass er dem Dichter hierin nicht gefolgt sei und nicht etwa eine Fabel ausfindig gemacht habe, deren Fäden innerhalb des neunzehnjährigen Mondeszirkels oder irgend eines andern Cyklus der Zeitrechnungslehre ablaufen konnten. Aber so ganz ohne Absicht wie Werner konnte er den dies fatalis nicht wählen. Er hält sich zum mindesten an den alten Aberglauben, den er aus der griechischen Mythologie für Frauen von Caroline von Motte Fouqué belegt, dass die Geister der Rache ihre Geisseln gerne an den Tagen schwingen, welche in der Zeitrechnung aller Völker an die menschliche Irrsäligkeit erinnern. Der Held selber nennt ihn einen schlimmen Tag: keiner, den Gott gegeben, thöricht Menschenwerk aus Rom. Der Calender, welcher den 29. Februar anzeigt, hängt das ganze Stück hindurch an der Stubenthür; und um für den Knaben einen reiferen Darsteller zu finden, stellt Müllner eine complicirte astronomische Berechnung an, welche ergibt, dass derselbe auch 15 Jahre alt sein kann, wenn die Handlung im Jahre 1812 spielt und diese Jahrzahl über den Wochenkalender

geschrieben wird. Auch in der Anknüpfung des Fluches an sichtbare Talismane (Sense und Messer), welche zu Grunde gehen, sobald sie der schadenfrohen Hölle ihre Dienste geleistet haben, will sich Müllner seine Unabhängigkeit von Werner bewahrt haben: nur der eine Zug, dass der Knabe das Messer selber geschliffen hat, mit dem er sich nachher ermorden lässt, erinnert an das fatale Requisit.

Absichtlich und bis ins Unnatürliche gesteigert ist auch die Darstellung. Müllner hat sich schauspielerisch in Werner hineingelebt, ihn gleichsam auf den Effekt studirt. Ein Werner in zweiter Potenz musste die Folge sein. Schon in dem Lokale verräth er sich: wieder ein abgelegenes Haus; einsam im Walde, weit entfernt von den Menschen; Thauwinds Sausen, Regen und Schnee; und je finsterer es draussen ist, um so bänger wird es im Innern der handelnden Personen, die uns in Unruhe, in ungeduldiger Erwartung des Sohnes, in banger Ahnung und grundloser Seelenangst vorgeführt werden. Der Held ist zwar nicht, wie bei Werner, ehemaliger Soldat, aber Förster und die Blutgier und Grausamkeit des Handwerks wird ebenso stark betont, wie sein phantasieloser Realismus, der nur glaubt, was er mit den Händen greifen kann; seine Frau (sie heisst wie bei Werner Sophie) ein ähnlich geängstigtes, schwaches Naturell wie im vierundzwanzigsten Februar. Beide sind von dem unversöhnlich über ihnen waltenden Unheil überzeugt. Mischt sich bei Werner ab und zu eine bange Ahnung in ergreifend dargestellte verwilderte wirkliche Verhältnisse, so geht in Müllners übertriebener und überladener Darstellung kein Wort ohne die Absicht uns gruseln zu machen vorüber, und jede harmlose Bewegung ist ein Anzeichen nahen Unheils. Die Wege, sagt Walter, sind *wie der Tod* düster, und wir können uns vorstellen, was hier der gesperrte Druck für den Schauspieler zu bedeuten hat. Die Angst steigert sich in Sophien bis zur Hallucination

oder Vision, wenn sie schon am Anfange des Stücks weiter sieht, als der Zuschauer selbst am Ende: sie sieht den Kopf ihres Walter zu ihren Füssen rollen, während der Zuschauer am Ende mit der kurzen Hinweisung auf den Henker entlassen wird. Als dann der Fremde eintritt, wird beiden nochmals ohne Grund bange und auch der Fremde wird beklommen. Ein widerlicher Leichengeruch geht durch das Ganze und jeder geberdet sich als ob er das Messer schon im Nacken fühlte. In fast lächerlicher Weise muss selbst das Blut am Hemde des Knaben, die Folge einer Prügelei, als Symbol aufwarten. Mittelst des Contrastes und der Rührung zugleich wirkt der Knabe, den es aufwärts, aufwärts zum Schwesterchen zieht und der schliesslich selber um den Tod bittet, mit der ganz unwahrscheinlichen Motivirung, die ihm nur der Dichter eingegeben haben kann: weil sein wildes Blut ihn doch nur immer schlimmer machen würde. Krass ist die Verzweiflung geschildert; mit eiskaltem Lachen theilt Walther dem elfjährigen Sohne das Geheimniss der Geschwisterehe in der spitzfindigen Formel mit: »Du bist deiner Mutter Neffe, und dein Vater ist dein Ohm.« Etwas von Bürgerscher Derbheit verräth sich auch sonst in der Sprache; während die an passender Stelle mit den vierfüssigen gereimten Trochäen wechselnden Versmasse sich eine Freiheit Werners zu nutze machen.

Als das Stück in dieser ersten Fassung am 7. August 1812 von der Sekondaschen Gesellschaft in Leipzig aufgeführt wurde, war trotz mangelhafter Darstellung ein ungeheurer Rührerfolg die Wirkung. So viele Thränen waren aber gar nicht nach dem Willen des Dichters, welcher zuerst die Schuld den Schauspielern beimessen wollte, weil sie das Erschütternde besser darzustellen vermöchten als das Erhebende; später wollte er das Stück ganz von dem Theater zurückverlangen, überzeugt dass

es mehr zum Lesen geeignet sei als zum Sehen.' Während die Zuschauer unter dem trostlosen Jammer dieser schuldlosen Schuld und unter dem peinigenden Anblick eines wehr- und widerstandslosen Kindesmordes zusammenbrachen, meinte der Dichter, dem festere Nerven zu Gebote standen, nur das hohe gigantische Schicksal der Alten, welches den Menschen erhebt indem es ihn zermalmt, wieder auf die Bühne zurückgeführt und gegen die das moderne Drama verweichlichende milde Vorsehung des Christenthums eingetauscht zu haben. Unmittelbar an Schillers Erörterung des Tragischen in dem Aufsatze vom Erhabenen knüpft Müllners Vorwort die Schicksalstragödie an; wie sein scharfer Verstand auch sonst die Theorie in den Dienst einer falschen Praxis zu stellen weiss. Als Zweck der Schicksalsdichtung (wieder im Anschlusse an Schiller und besonders an dessen »Künstler«) stellt er hin: die unsichtbaren Fäden, durch welche das Erdenleben mit einer höheren Weltordnung zusammenhängt, dem innern Sinne sichtbar werden zu lassen und das Ahnen dieser höhern Ordnung zu lebendiger Empfindung zu steigern. In einer solchen Tragödie müsse das fühlbare Walten einer überirdischen Macht über der Handlung des Stückes vorherrschen und weniger der Eindruck des Erhebenden (den wir nur von Gegenständen, welche so zu sagen menschenähnlich und nach menschlichem Massstabe gezeichnet sind, empfangen) als der des Erhabenen erzeugt werden. Ganz in der von Schiller erlernten Weise, das Unterliegen des Menschen als Sinneswesen und das Bewusstwerden seiner Freiheit als die beiden Hauptmomente des Erhabenen festhaltend, raisonnirt Müllner weiter: Da uns nun diese überirdische Macht um tragische Wirkung zu erzeugen durch die Kolossalität ihres Bildes imponiren muss, andererseits aber auch nicht durch unbedingte Nöthigung walten und die Freiheit der Handelnden auf-

heben darf, so kann sie sich nur fühlbar machen durch das geistige Gesetz ihres Waltens und es ist dieses Gesetz, welches durch seine Strenge uns erschrecken, durch seine auf höheren, umfassenderen Ansichten ruhende Zweckmässigkeit und Gerechtigkeit unser Gemüth wieder besänftigen muss. Er wisse recht gut, was einer solchen Richtung bei dem Publikum entgegenstehe; um sich auf diesen höheren moralischen Standpunkt zu erheben, muss der Zuschauer eine Anstrengung machen und es wird durch die Vollstreckung kolossal erscheinender Gesetze nicht nur seiner sinnlichen Natur, sondern durch den Anschein einer Ungerechtigkeit auch seiner moralischen Natur wehe gethan. Wer nur den zürnenden Himmel sich über unseren Häuptern wölben lasse, von dem wenden wir uns gar bald zu den milderen Tragöden, die das Gemüth mit der Erschütterung des Furchtbaren verschonen und ihm das Vergnügen der sittlichen Erhebung durch das Medium einer sanfteren Rührung zuführen. . . . Auf solche Weise suchte Müllner die mehr nervenzerstörenden als nervenerschütternden Wirkungen seines 29. Februar aus höheren Gesichtspunkten zu rechtfertigen. Wie sich diese erhabenen Absichten in der Ausführung darstellen; was die Ahnung einer höheren Weltordnung mit dem ewigen Gruseln, dem uns seine Stücke aussetzen, zu thun hat; ob das Walten des Schicksals durch die Anknüpfung an die äusseren Bestimmungen der Zeit, des Ortes, oder an einen verhängnissvollen Gegenstand nicht um seine ganze Grösse gebracht und mit einem blinden, schadenfrohen und tückischen Spiel des Zufalls identificirt wird — das Alles sind Fragen, die sich Müllner gar nicht vorlegt. Schiller seinerseits, wenn er noch gelebt hätte, hätte sicherlich nicht angestanden, das Müllnersche Trauerspiel mit den Iffland-schen Rührstücken auf einen Conto: in die Gattung der auflösenden Affekte zu setzen, bei welchen der Mensch

als Sinneswesen unterliegt, ohne sich einer höheren Freiheit bewusst zu werden. Er hätte sich weder hier noch später durch Müllners »Schuld« über das Stück selbst hinausweisen und mit der (ästhetisch wenigstens völlig berechtigten) Frage nach dem »warum?« auf den Niedergang der Sterne verweisen lassen. Er hätte sich, ohne Sophisma zu reden, an das gehalten, was dasteht und innerhalb der Grenzen des Kunstwerkes selbst nicht nur das Unterliegen, sondern auch das Bewusstsein der Freiheit gesucht.

In Wien wagte man das Stück der Censur gar nicht vorzulegen, weil sie Befehl hatte Blutschande und Kindesmord von der Bühne ganz fernzuhalten. Müllners Correspondent bespöttelte den Wunsch einiger Wiener Schauspieler, dass der Verfasser seine effektvolle Dichtung ändern und die beiden Anstösse, welche so ziemlich den ganzen Inhalt und den Kernpunkt des Stückes auszumachen schienen, hinwegschaffen möchte. Dabei aber kannte er seinen Mann schlecht: Müllner zeigte ihm, wie er selber einzugestehen keinen Anstand nimmt, dass einem dramatischen Dichter, der auf die deutsche Bühne will, alles in der Welt, selbst die dreisteste Verleugnung der Kunstgesetze nicht ausgenommen, möglich sein müsse. Mit Veränderung einiger Verse verwandelte der Kriminalist, der in solchen Dingen zu Hause war, den wahren Incest auf dem ziemlich einfachen aber auch einfältigen Wege einer Kindesvertauschung in einen putativen (vermeintlichen) und den vorsätzlichen Sohnesmord in eine kulpose (schuldhafte) Tödtung und sandte den verstümmelten Leichnam der Tragödie mit umgehender Post zurück. Aber auch jetzt wies der Censor das Stück zurück; wie der Autor launig meinte, mit voller Consequenz: denn ein Kindesmord sei immer noch sichtbar gewesen, nämlich der, den er selber an seinem Trauerspiele begangen habe. Da versuchte es der Schauspieler Heurteur mit Benutzung dieses kriminalistischen Einfalles

vom Putativ-Incest einen glücklichen Ausgang an die Stelle zu setzen; indem er die letzte Scene strich und an ihrer Stelle eine rasche Peripetie aus Bös in Gut erfolgen liess. Unter dem Titel »*Wahn und Drama*« machte so das Stück zunächst Nachmittags bei einer Wohlthätigkeitsvorstellung, dann in acht noch in demselben Monat (November 1815) folgenden Abendvorstellungen sein Glück; wie man ja den gemüthvollen Wienern damals auch Oehlenschlägers Correggio und selbst den König Lear nur als Rührspiel mit glücklichem Ausgange vorführen durfte. Aus Achtung für das ursprüngliche Autorrecht fragte die Hoftheaterdirection hierauf bei Müllner an, ob das Stück in dieser Gestalt fernerhin dargestellt werden sollte: und so sehr dieser erkannte, dass er die Aufführung nach den Grundsätzen der literarisch-dramatischen Kunst hätte verbitten sollen, so unrecht erschien ihm dieser Entschluss von der theatralischen Seite genommen, und er gab dem entarteten Stücke zweier Väter nicht nur seinen Segen, sondern auch seine Legitimation. Denn da die Wiener Schlussscene Spuren von theatralischer Eilfertigkeit trug, die Versifikation derselben mit der des Ganzen nicht völlig übereinstimmte, die neue Peripetie zu schroff dastand, die Rollen nicht ganz folgerecht fortgeführt waren, und die durch die Verwandlung zerschnittenen Adern der *tragischen* Anlage noch eine Unterbindung und Verbindung zu einer religiösen Hauptidee zu fordern schienen, damit von dem Himmel der Anschein einer grausamen und planlosen *Neckerei* abgewendet wurde: so suchte er diesen Mängeln möglichst abzuhelfen und auf diese Weise entstand sein Drama in einem Akt: »*Der Wahn*« (zuerst gedruckt im Almanach für Privatbühnen, zweites Bändchen, Leipzig 1818), welches am 29. Februar 1816 in Berlin zum ersten Male aufgeführt wurde. Nicht ohne die Besorgniss, dass diese Veränderung der theatralischen Milderungssucht neue Nahrung geben werde, gab

Müllner das Stück in den Druck; aber auch nicht ohne die Prätension denselben in einem Vorworte mit der Aristotelischen Lehre von den verschiedenen Arten der verbrecherischen That in Einklang zu bringen.

Noch ehe der neunundzwanzigste Februar gedruckt war, erschien zu Frankfurt a. M. in der Andräischen Buchhandlung (1813) ein Gegenstück unter dem Titel: »*der Vaterfluch*«. Hier kam der Sohn, auf welchem der Vaterfluch lastete, in eine so verzweifelte Lage, dass er *zwei* Kinder samt der Mutter mit eigener Hand tödtete und selbst der treue *Pudel* der Familie entging der Strenge des Schicksals nicht, sondern verlor bei dieser Gelegenheit ein Bein. Der in der Bühnenbearbeitung abgleitende Dolchstoss des Helden fand bald darauf in der Tragödie eines andern Autors »*die Leichenbraut*« seine Nachahmung. Nachdem Müllners Schuld und Grillparzers Ahnfrau die Richtung der Schicksalstragödie fortgesetzt hatten, kam eine Parodie von Anton Richter unter dem Titel heraus: »*Eumenides Düster, Trauerspiel in A. Müllners Weise von Ludwig Stahlpanzer*« (Leipzig 1819), worin dem neunundzwanzigsten Februar ein humoristischer »Eliastag« entgegengesetzt wird und auch der Hund »Packan« aus dem »Vaterfluch« nicht fehlt. Müllner hat sie selbst ironisch als niederschlagendes Pulver denjenigen empfohlen, welche seinem Drama den Vorwurf einer zu heftigen Gemüthserschütterung machten, und sie launig als Supplement seinen Werken beizufügen gerathen: ein Wunsch, dem der Verleger seiner dramatischen Werke, der den Spass für Ernst nahm, allzubereitwillig nachgekommen ist.

* * *

Auch an Goethe, als an die höchste *literarische* Instanz, hatte sich Müllner mit seinem neuen Drama gewendet, indem er zugleich die schüchterne Bitte um ein Experiment

auf der Bühne des deutschen Athen mit einfliessen liess. Goethe liess dem Verfasser durch den Regisseur Genast alles Freundliche und Rühmliche darüber sagen, aber sein wahres und ernstliches Urtheil ist uns hier ebenso wenig wie über Werners vierundzwanzigsten Februar erhalten. Denn was der Schauspieler Wolff in einem Briefe an Müllner den alten Goethe wohl eine halbe Stunde lang fabeln lässt, ist ein recht wirres und ohne Zweifel auf die Zufriedenstellung des Adressaten berechnetes Gewäsche: »Das Stück ist mir nun eben recht, gerade so wie ich es gern habe. Das Sujet ist so gut als irgend eins des Sophokles, das Kind (Emil) ist wunderschön und fabelhaft, wie ich's wohl leiden mag, und die Ausführung ganz ohne Tadel, mit den Versen hätt' ich zwar gewechselt (das hat ja auch Müllner gethan!), ist aber auch so gut, der Titel ist mir fatal, aber es ist gescheit, dass das Stück den Titel hat, ich würd' ihm aber doch einen andern geben. Sagen Sie dem Dichter alles Schöne von mir.« ... Das Resultat soll immer gewesen sein, dass ihm das Stück sehr wohl gefiel; aber warum hat er es denn nicht, wie Genast dem Verfasser versprach, in Weimar zur Aufführung gebracht?

Tröstlicher war die Entscheidung, welche Müllner bei der höchsten *theatralischen* Instanz fiel. Zwar auch Iffland konnte und durfte, trotz der innigsten Achtung mit der ihn das Stück für den Dichter erfüllte, nicht wagen es aufzuführen. Aber er eiferte ihn an sich dem Trauerspiel der höheren Gattung zuzuwenden, welches von Müllner das Ausserordentliche erwarten könne; und ein Stück zu schreiben, welches den ganzen Abend ausfülle. Müllner habe mit dem neunundzwanzigsten Februar eine Bahn betreten, welche er bis jetzt allein gehe. Seit Schillers Tode war auf diesem Wege ein Platz leer, welchen Werner trotz Ifflands wiederholten Fingerzeigen nicht ausgefüllt hatte. Er setzte nun in Müllner seine Hoffnung und wollte

ihm auf jede Weise, welche nur irgend in seinen Kräften stand, dabei entgegen kommen. Noch im September dieses Jahres verfehlte er auf seiner letzten Gastspielreise den abwesenden Dichter bei einem Besuche in Weissenfels und hinterliess ihm die scherzhafte Mahnung, dass er bei seiner Rückkehr sich das versprochene Stück abholen werde. Solchen hochgestimmten Erwartungen und dem freundlichen Drängen Ifflands konnte der erwachende Ehrgeiz und die Arbeitslust Müllners nicht widerstehen. Er nahm den Scherz für Ernst und ehe er noch an die Aufsetzung des Planes denken konnte, hatte er (den Seufzer Voltaires wiederholend: mais cette longue carrière de cinque actes elle est si difficile à remplir) ein *Trauerspiel in 4 Akten: »Die Schuld«* im October desselben Jahres 1812 vollendet. Mit den in Wien aus Censur- und Regiebedenken üblichen Aenderungen ging das Stück am 27. April 1813 auf dem Burgtheater in Scene und errang einen fast beispiellosen Erfolg, der zahlreiche Wiederholungen und die Verbreitung des Stückes über fast ganz Deutschland zur Folge hatte. In Berlin setzte Iffland seine letzten Kräfte (im Februar 1814) an eine würdige Inscenirung; das norddeutsche Publikum kam dem Drama weit kühler entgegen und wusste sich nur langsam dafür zu erwärmen. In Weimar betrachtete Goethe seinen Dr. Müllner als einzige Schutzwehr gegen die Kotzebuaden, zu denen er sonst durchaus hätte seine Zuflucht nehmen müssen; er gab die Schuld am Geburtstage der Herzogin (31. Januar) 1814 in Gegenwart des Verfassers, dem er als Zeichen seiner Achtung ein Exemplar seiner natürlichen Tochter mit eigenhändiger Widmung überreichen liess. Nicht nur Fachkollegen des Dichters (wie der alte Körner) und Dichter wie Matthisson, auch die Kaiserinnen von Oesterreich und Russland interessirten sich für diese merkwürdige Erscheinung, und Bühnenvorsteher wie Verleger wetteiferten den Verfasser

mit klingender Münze zufrieden zu stellen. Müllner war, ohne selber zu wissen wie es zuging, eine dichterische und theatralische Berühmtheit. Seine kritischen Lobredner überraschten und beschämten ihn zugleich; und so wenig er sich auf der einen Seite überreden konnte, dass ein Talent, wie man es bei ihm voraussetzte, bis ins 38. Jahr in ihm geruht und gleichsam Quarantaine gehalten haben sollte, so wenig konnte er auf der andern Seite der Eitelkeit widerstehen, sich nun selbst für etwas Bedeutenderes zu halten und sich mehr auf die Seite seiner Vertheidiger als seiner Gegner (an beiden fehlte es nicht) zu schlagen.

Die Fabel der Schuld verdankt wieder jener Vereinigung der Jurisprudenz mit der Kunst ihre Entstehung, welche der alte Körner mit Recht für eine so seltene Erscheinung hielt. In einer juridischen Schrift wurde der Dichteradvokat auf den Satz des Seneca aufmerksam gemacht, welchen er dem fertigen Drama als Motto vorgesetzt hat: »Für gewisse Geister ist der Tod eine Erlösung und für den, der niemehr den Rückweg zu sich selbst finden wird, ist es besser zu sterben.« Als Exemplifikation dieses Satzes ist Graf Hugo von Oerindur ausgedacht worden. Er ist im Süden geboren und, um die Erfüllnng eines Zigeunerfluches der ihm den Brudermord prophezeit hat, hintanzuhalten, von seiner Mutter nach dem hohen Norden vertauscht worden. Dem heissen Drange nach seiner wahren Heimath folgend, erwirbt er in Spanien Elvirens Liebe und tödtet ihren Gemahl auf der Jagd, um sich mit der Geliebten zu verbinden. Es stellt sich heraus, dass der ermordete Carlos (so hiess auch Müllners Stiefbruder und Rivale) sein Bruder war: Hugo und Elvire tödten sich selbst.

Die Züge dieser Handlung sind ebenso wenig originell wie die Charaktere der Hauptpersonen. Die vertauschten Kinder hat gleichzeitig auch Wolff in seiner allerdings

erst später bekannt gewordenen Preciosa verwerthet und Müllner selbst hatte mit Hilfe dieses bequemen Motivs schon den versöhnenden Ausgang des neunundzwanzigsten Februar hergestellt. Der Brudermord war von Aeschylus und Euripides bis auf Leisewitz (Julius von Tarent), Schiller (Räuber, Braut von Messina) und Fouqué (Alf und Yngwi) ein beliebter Tragödienstoff. Aus Schillers Braut von Messina ist nicht nur die Prophezeiung des Bettlerweibes, sondern auch die fatale Wendung entnommen, dass gerade auf dem Wege und durch die Mittel, mit denen man es zu vermeiden sucht, das Unheil herbeigeführt wird. Die Charaktere sind, von dem romantischen Anstrich mit den grelleren oder matteren Farben des Südens oder Nordens befreit, die bekannten der Schicksalstragödie, zu denen sich nur wenige neue gesellen. Hugo ist von einer vornehmeren, aber keiner besseren Art als Walther im 29. Februar: wie dieser ein Jäger, der dem grässlichen Vergnügen mit wüthender Leidenschaft hingegeben ist; täglich wird er kühner und wilder; ein reissend Thier nennt ihn Elvire; als ein wilder Tiger ist er ihr in der Brautnacht erschienen. Elvire hat trotz des rascheren und wilderen südlichen Blutes die zaghafte Unruhe und fieberhafte Angst, welche die schuldbeladenen Frauen der Schicksalstragödie überall mit sich herumtragen. Die Liebe, welche beide verbindet, ist eine verbrecherische wie im 24. und 29. Februar: aus wechselseitiger Gluth entstanden, zwei Flammen vergleichbar welche niemals eine werden, der unnatürlichen Berührung der Pole ähnlich welche nach dem Kusse um so heftiger wieder auseinanderschnellen. Eine Kinderrolle (Carlos' Sohn Otto) nimmt hier dieselbe Bedeutung in Anspruch wie Emil im 29. Februar: ein Kind das kein Kind mehr sein will, altklug und im Lehrton sprechend, im Rathe der Gestirne mit vorwitzigen Fragen und geheimnissvollen Antworten ebenso zu Hause, wie alle Personen des Stückes

dem Schicksal in die Karten geschaut haben. Don Valeros, Carlos' Vater, ist der Fremde, dessen Ankunft auch in den früheren Schicksalsdramen zur Enthüllung führt: abwechselnde Hitze und würdevolle Grandezza kennzeichnen ihn hier als Spanier. Eine Contrastfigur nach verschiedenen Richtungen ist Jerta: der heissblütigen und sinnenwarmen Katholikin Elvire steht sie als ernstgläubige Protestantin und Vertreterin der idealen, entsagungsfähigen Liebe gegenüber; und zu der Geschwisterliebe im neunundzwanzigsten Februar bildet sie durch die direkte Umkehrung des Motivs einen Gegensatz, indem hier wahre seelische Liebe durch das vermeinte geschwisterliche Verhältniss fälschlich und irrthümlich unterdrückt wird. Von den Nebenpersonen darf der Reitknecht Holm nach des Dichters Absicht beileibe von keinem Theaterdomestiken gespielt werden; er tritt mit einer Erzählung der Jagd auf, welche die wilde Sinnesart des Helden recht ins Licht setzen soll, und hat in der derben, aber wirksamen Erzählung des Soldaten in Grillparzers Ahnfrau, vielleicht auch in Zangas Schlachtschilderung überlegenere Nachfolger gefunden.

Mit diesen ihm zum grössten Theile wohlbekannten Grössen konnte Müllner um so leichter operiren, als er auch das Schema der bisher einaktigen Schicksalsdramen im Ganzen beibehielt und dieselben technischen Kunstgriffe in Anwendung brachte. Wieder, wie in Schillers Braut von Messina und in den beiden Februarstücken, wird natürlich nur die Enthüllung auf die Bühne gebracht: die eigentliche tragische Verschuldung aber vorausgesetzt. Und diese Enthüllung beruht nicht auf psychischen Motiven (denn es sind geständige Verbrecher, welche das Kainszeichen von Anfang an deutlich an der Stirn tragen), sondern auf dem zufälligen Zusammentreffen der Umstände. Der Dichter steht wie ein kluger Staatsanwalt hinter den drei ersten Akten des Stückes, indem er Schritt für Schritt

den vollständigen Schulderweis dem Publikum vorlegt, bis der Held selbst den Brudermord combinirt und sich als den Thäter darstellt. Nachdem der Criminalakt vollzogen ist, also da wo die seelische Vertiefung allein dasselbe ausfüllen müsste, erlahmt das Interesse des Stücks. Mit dem Hinweise auf den Henker, welcher hier (vergleiche wiederum die Ahnfrau) in Form einer hellfarbigen Schilderung des Schaffots wiederkehrt, konnte Müllner hier nicht schliessen. Ohne die Ehrliebe seines Vaters tödtlich zu verletzen, kann Hugo sich nicht den Gerichten übergeben; aber ebensowenig darf er hoffen sich jemals selbst zu vergeben: er wählt daher (wie Don Cäsar in der Braut von Messina) den Selbstmord, den er wie dieser als Selbstbestrafung betrachtet wissen will. In diesem Akte täuschen uns das geräuschvolle Pathos und die grellen Ausbrüche der Verzweiflung nicht über den Mangel einer tieferen Seelenkunde; deshalb entstehen hier Längen und bekanntlich hatte schon Schiller Mühe gehabt die Entwicklung in der Braut von Messina auf den ganzen Abend hinauszudehnen, welches ihm ohne die Chöre noch weniger gelungen wäre.

Müllner bedient sich wie gesagt auch hier der bekannten technischen Mittel, um seine Schicksalstragödie in Scene zu setzen. Wieder beginnt (wie bei Werner) ein Monolog der schuldigen Frau das Stück. Elvire erhält durch eine springende Saite, in welcher sie die Antwort auf die eben aufgeworfene Frage nach ihrem Ende erblickt, die Ahnung nahen Unheils. Hugo ist draussen auf der Jagd, wie Emil im 29. Februar fern in der Schule: die innere Unruhe und nervöse Angst, welche das Schuldbewusstsein erzeugt, klammert sich an den erwarteten Liebling und der Dichter gibt sich alle Mühe auch den Zuschauer in jene athemlose Bangigkeit zu versetzen, in welcher er immer angespannter den scenischen Vorgängen lauscht. Was wir über Ort und Zeit erfahren, ist nur

geeignet unser Gefühl des Unheimlichen zu vermehren: wir befinden uns in rauher nordischer Gegend; draussen Windesrauschen und Schneegestöber. Es ist der Tag, an welchem Carlos getödtet wurde, die Uhr an der Wand zeigt uns selbst das Herannahen der fatalen Stunde. Der Dichter geht noch einen Schritt weiter: er spannt die Angst der handelnden Personen und zugleich unsere Aufmerksamkeit aufs Höchste, indem er den Grafen vermisst werden lässt. . . . Wenn dann die frohe Botschaft der glücklichen Heimkehr kommt und sich die ganze Aufregung der vorigen Scenen als ein geschickter Trug des Dichters herausstellt, hat er unser Interesse schon nach einer anderen Richtung gefangen genommen und gewissermassen nach innen gekehrt. Es ist der verhängnissvolle Fremde angekommen, der in einem Augenblick erscheint, wo alle Erinnerungen an den Gemordeten in Hugo lebendig werden und wo er den Geist desselben in dem Eintretenden zu erkennen glaubt. Nun kann die peinliche Inquisition ihren Anfang nehmen, wir sind darauf vorbereitet. Und auch im Verlauf der weiteren Handlung begegnet uns mancher typische Zug: Hugo zerbricht sein Schwert, welches er gegen den Enthüller des Frevels gezogen hat, wie Walther seinen Hirschfänger. Dass ein Requisit am Anfange und am Ende des Stückes sich bemerkbar macht, wissen wir aus andern Fällen: hier ist es die Laute, deren am Beginn angeschlagener und erst am Schlusse verhallender Laut gleichsam das ganze Stück durchzieht, und den Ton angibt, auf welchen es gestimmt ist. Zu den typischen Requisiten der Schicksalstragödie gehören auch die herabgebrannten Kerzen, welche an den düstersten Stellen verlöschen.

Mit der fatalistischen Weltanschauung sind die Personen des Stückes wie die Helden aller übrigen Schicksalstragödien behaftet. Nur der Glaube an die nothwendige

Erfüllung eines Bettlerfluches hat die unselige Vertauschung und damit den Brudermord herbeigeführt, und Hugo sagt geradezu:

»Thun? Der Mensch *thut nichts*. Es waltet
Ueber ihm verborg'ner Rath,
Und er *muss*, wie dieser schaltet.
Thun? Das nennst Du eine That?
Oh, ich bitt' Dich, lass das ruh'n!
Alles, *alles* hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert!«

Die Personen betrachten sich selbst als in die Schlingen der Hölle gefallen und zu immer tieferem Verderben bestimmt: denn eine Umkehr gibt es nicht und die Hölle bindet fest, was sie einmal hat. Jertens Vorschlag, sich durch die Selbstaufopferung im gerechten Kriege zu reinigen, wird in Hugos gottverlassenem Sinne zur wilden Blutgier. Er findet sein Leben in dem Thierkreis abgebildet und rechnet sich die Constellation der Gestirne in den Hauptmomenten seines Lebens aus.

»Thoren sind es,
Welche suchen in den Sternen,
Was gescheh'n wird. Dahin reicht
Menschenwitz nicht. Doch Vergang'nes
Mag man drinnen wiederfinden,
Und sich wehren, steh'n sie wieder,
Wie zur bösen Stund' sie standen.«

Und so verzichten auch die Schlussworte Jertens, welche sie eher kleinlaut denn »gross und ruhig« sprechen sollte, auf eine Lösung der Lebensräthsel:

»Fragst Du nach der *Ursach*, wenn
Sterne auf- und untergehen?
Was geschieht, ist hier nur klar;
Das *Warum* wird offenbar,
Wenn die Todten auferstehen!«

Von diesen Anschauungen seiner Personen sagt sich indessen der Dichter selbst vollständig los. Er will damit nur als ein Schwacher mächtige *Hebel* in Bewegung gesetzt haben, um eine Last zu heben, welche wahrhaft grosse Meister frei und leicht mit der *Hand* bewegen. Die Schicksalsidee sei von mehreren neueren Dichtern in der wunderbaren Verkettung der Begebenheiten selbst zur Anschauung gebracht worden, wenn sie auch eben ihre Personen nicht viel darüber verhandeln liessen. Das Walten übersinnlicher Mächte, welches die Tragiker Schicksal nennten, sei im Egmont unverkennbar und aus Maria Stuart, besonders aus der Communionscene, wehe uns der furchtbare Odem der Nemesis an. Ebenso habe auch er weder einem unchristlichen, groben Fatalismus das Wort reden, noch ein ekelhaftes Zigeunerweib auf den delphischen Dreifuss erheben, sondern blos das aus blindem Zufall, menschlichen Fehltritten und menschlicher Bösartigkeit gewebte Causalitätsband sichtbar machen wollen, wodurch das Verbrechen eines Menschen mit den gleichgiltigsten Begebenheiten vor seiner Geburt zusammenhängen könne. In Betreff seiner Ansichten von dem tragischen Fatum der Alten verwies er später auf eine Schrift seines Freundes Heinrich Blümner: »Ueber die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aeschylos« (Leipzig, bei Tauchnitz 1814).... Aber derselbe gelehrte Freund warnte ihn gleichfalls, dass man mit dem Schicksal sparsam umgehen müsse; ja er war überhaupt der Meinung, man könne die Schicksals-Idee wohl entbehren und durch die Leidenschaften allein eine vollkommene Tragödie zu Stande bringen. Müllner selbst machte endlich die Art, wie er in der Schuld das Schicksal behandelt hatte, geheime Sorgen, und sie kam ihm in dem Augenblick, wo er Shakespeares Cäsar u. s. w. gelesen hatte, kleinlich und fast kindisch vor. Da hatte er ohne Zweifel eine richtige Empfindung, denn nachdem

er das ganze Pathos seines Drama aus der Schicksalsidee abgeleitet hat, glaubt er dieselbe hinterher durch armselige Tüfteleien an dem Wortlaut des Fluches (dass derselbe zwiespältig und im letzten Theile unerfüllt sei) widerlegt zu haben und entbehrlich machen zu können.

In der »Schuld« hat Müllner auch den sprachlichen und metrischen Stil der Schicksalstragödie zur typischen Bedeutung erhoben. Das Pathos, durch Hyperbeln von Hölle und Teufel etc. gespeist, hat in dieser vornehmeren Diction seinen Höhepunkt erreicht. Die düsteren Schilderungen der äusseren Natur mit heulenden Winden und gähnenden Klüften u. s. w. fallen sogleich am Beginne schaurig ins Ohr. Allgemeine Sätze beweisen, dass die Personen bis zu dem jüngsten hinab im Bundesrathe des Schicksals sitzen. Weit ausgeführte Gleichnisse setzen unmittelbar ohne Vergleichungspartikel zur Erläuterung der Situation oder eines Gedankens ein. Das Bild der gefällten Eiche, des auf dem sturmgepeitschten Meere umhergetriebenen Schiffes u. s. w. bot sich zur Bezeichnung eines vom Schicksal zum Untergange bestimmten Lebens von selber an und kehrt auch bei Grillparzer wieder; ein damit contrastirendes lichtvolleres Bild ist das vom weissen Schwane, mit dessen Abzug und unveränderter Wiederkehr Hugos Zug nach dem Süden verglichen wird. Die längeren Reden enden mit Vorliebe in einem schweren Seufzer aus und an vielen Orten treten Pausen zur Anspannung der Erwartung ein. Unbewusste Reminiscenzen an Schillers Handschuh und die Glocke sind trotz Müllners Widerspruch in der Erzählung des Stiergefechtes und weniger in Hugos phantastischer Uebertreibung der Schrecknisse des Krieges nicht zu verkennen. Mit Recht hat auch ein gleichzeitiger Kritiker die Angemessenheit des vierfüssigen Trochäus, der den freien Versen als Hauptrhythmus zu Grunde liegt, für diese Art von Trauerspielen hervorgehoben, welche nicht eine fortschreitende Handlung (dieser

entspricht der vorwärtsstrebende Jambus) sondern eine Entwicklung enthalten. Müllner vermeidet die Monotonie, indem er sich die verschiedensten Freiheiten in der Länge und Kürze der Verse, in der Stellung der Reime, durch Einmischung hüpfender Versfüsse, sowie durch völligen Wechsel des Rhythmus erlaubt.

* * *

Nicht lange hatte sich Müllner mit einem historischen Stoffe getragen und auch mit Iffland darüber mehrere Gespräche gehabt. Der Nachfolger Schillers konnte man nur auf dem Gebiete der historischen Tragödie werden und es hatte in der That etwas Verlockendes, dem Schillerschen Wallenstein einen »*Gustav Adolf*« an die Seite zu stellen. Aber Müllner war nicht der Mann aus den Quellen der Geschichte dramatisches Leben zu schöpfen; ihm gefiel es besser im matten Zwielicht der Schicksalstragödie, wo Träume und Ahnungen ihr gespenstisches Wesen treiben und die Hölle dem Menschen ihre Schlingen legt. Er erkannte bald selbst, dass das Geschichtliche die schwache Seite seiner Poetik sei und dass er zur historischen Tragödie wenig Talent habe. Er bedurfte freier Macht über seine Fabel, wenn etwas Leidliches herauskommen sollte, und so war es eben wieder ein (sogenannter) idealer Gegenstand, mit welchem seine Phantasie spielte, als er in der ersten Hälfte des Jahres 1815 sein *Trauerspiel in fünf Akten*: »*König Yngurd*« schrieb (Leipzig 1817 zuerst gedruckt). Mit übelverstandener Berufung auf den Schillerschen Grundsatz, dass gerade das was niemals war zu allen Zeiten ist, warnt er den Leser in einigen Versen nach der historischen Quelle zu forschen: denn nicht Wirklichkeit sondern Wahrheit habe er darstellen wollen. Ja, um allen Conflikten mit Geographie und Geschichte, Kirche, Staatskunst und — Censur auszuweichen, verlegt er die

ganze erdichtete Handlung in eine Zeit, von deren historischem Inhalte die Leser und Zuschauer gar nichts wissen konnten. Als solche durfte er die fabelhafte Heldenzeit des Nordens, nach den Königen Dan und Nor, 900 bis 1000 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung mit einiger Sicherheit ansehen; und konnte, da es ihm auf einen Anachronismus von ein paar tausend Jahren nicht ankam, seinen Helden immerhin in die Finger Satans fallen und mit den Reichsständen sich herumschlagen lassen. Ja er brauchte auch den deutlichen Bezug auf sein Idol Napoleon nicht zu verhehlen, der ihm unter dem Bilde seines Helden vor Augen stand und den Zweck bestimmte, nach dessen Bedürfniss er sich ohne alle historische Basis, wie in der Schuld, die Fabel erfand. Dieser Zweck war allerdings ein wenig seltsam. Er glaubte bemerkt zu haben, dass die Königshelden und die Selbst- oder Alleinherrscher in der Welt oft gerade die besseren Köpfe und die edleren Gemüther in einen Enthusiasmus versetzten, welcher der Ruhe der Welt nicht erspriesslich sei. Er habe ganz unwiderredlich wahrgenommen, dass die Schmähungen, womit die Mittelmässigkeit über jene Scheingrösse herzufallen pflegte, diesen Enthusiasmus nur vermehren, und es habe ihm daher ein würdiger Vorwurf der deutschen Kunst geschienen, eine Dichtung aufzustellen, die ihn »geschichtlich« (wie denn so: geschichtlich?) abkühlen könnte. Es sei bei den Bessern nicht eben der äussere Glanz der Herrschergrösse, welcher sie anziehe, es sei vielmehr, wenn ihn nicht alles trüge, der ihr zum Grunde liegende Kraftwille, welchen sie bewundern. Die moralische Gebrechlichkeit dieser Basis anschaulich zu machen, hielt er für das geschickteste Mittel, um jenen Enthusiasmus zu bekämpfen, der am Ende (hier erinnert er sich wieder des von Schiller in der Abhandlung über das Erhabene aufgestellten Unterschiedes zwischen ästhetischer und moralischer Werth-

schätzung, wonach die erstere sich auf die Kraft, die letztere auf die Legalität stützt) nur auf einer Verwirrung der aesthetischen Schätzung mit der moralischen beruhe.

Diesen Zweck hat Müllner wieder in keiner andern Weise zu erfüllen gewusst als durch eine Schicksals-Tragödie. Denn in diese Kategorie gehört der Yngurd seinem ganzen Wesen nach, wenn auch in der äusseren Form der Anschein absichtlich gemieden ist. Es treten nicht nur an die Stelle der spanischen Verse fünffüssige Jamben, die aber wie jene gereimt sind und sich ebenso wie jene wiederholt zu ungleichen, fast strophischen Abschnitten verbinden; es ist auch eine beabsichtigte Annäherung an die Freiheiten der englischen Bühne und wiederholt direkter Anschluss an Shakespeare zu constatiren. Besonders Makbeth, an den man schon in den früheren Dramen sich wiederholt gemahnt fühlte, tritt hier in deutlichen Reminiscenzen hervor und hat nicht blos auf die Schlachtscenen sondern auch auf die Charakteristik und Monologe des Helden eingewirkt. Humoristische Nebenfiguren und derbrealistische, ja drastische Ausdrücke und Bilder, die sich bei Müllner freilich als hohle Fratzen ohne Kraft und Nachdruck ausnehmen, weisen gleichfalls auf das Vorbild des Britten. Aber soweit Müllner durch das Hereinziehen der äusseren Handlung in die Breite und über die Grenzen des Bühnenmöglichen hinausgetrieben worden ist, so wenig ist es dem an eine einfachere Entwicklung gewöhnten Dichter gelungen seine fünf Akte mit einer organischen Handlung zu füllen. Während in der Schuld der letzte Akt hinter den vorhergehenden abfällt, liegt hier das Interesse in den ersten Akten beinahe vollständig brach. Die Rivalität zwischen den Königinnen Irma und Brunhilde, die sich ähnlich aber schroffer wie Jerta und Elvire in der Schuld gegenüberstehen und deren Neid und Eifersucht um die Person des Helden den Krieg herbeiführt, ist nur ein Hebel, der die

Handlung in Gang bringen soll und vergebens Miene macht das Hauptinteresse an sich zu ziehen.

Dieses beginnt erst in den späteren Akten und beruht auf Motiven, welche ganz in das Bereich der Schicksals-Tragödie gehören. Yngurd, von Brunhilden bedrängt und fast verloren, ruft, da der Himmel seinen Beistand weigert, die Hölle zu seinem Schutze auf: in dieser äusserlichen Weise veranschaulicht Müllner die moralische Gebrechlichkeit der Basis, auf welcher der Kraftwille seines Helden beruht, dem er in Abstammung, Lage und Beruf alle Voraussetzungen gegeben hat, welche aus dem Leben Napoleons bekannt sind. Damit tritt Yngurd in die Reihe jener Helden aus den vorigen Dramen ein, denen die Hölle ihre Schlingen legt und welche, wenn sie sich bei einem Haare haben fassen lassen, ihr mit Hals und Kopf zu eigen werden. Yngurd wird durch sie verleitet seinen Gegner Oskar einem Mörder auszuliefern und büsst für diese Schuld mit dem Tode.

Als zweites Motiv spielt auch hier die Blutliebe ihre Rolle. Oskar und Asla, die Tochter Yngurds, haben sich wie die romantisch Liebenden in den Wernerschen Dramen zuerst im Traume gesehen. Oskar ist nur eine Variation der in den vorigen Stücken beliebten Knabenrolle: halb Jüngling, halb Knabe, hat er keinen Sinn zum Helden und Herrscher, eher zum Dichter; nicht handeln, nur leiden und lieben ist seine Art; halb Kind halb Engel, steht er seinen beiden Vorgängern Emil und Otto auch in der mystischen Gewalt über die Gemüther nicht nach — hier spielen die romantischen Jünglinge Werners deutlich in die Schicksalstragödie hinein. Aber seine Liebe zu Asla ist eine Blutliebe: Ottfrieds Sohn liebt Ottfrieds Enkelin und schon in dem Traumgesicht, in welchem Oskar der Geliebten zuerst erscheint, wird der unglückliche Ausgang des Verhältnisses prophezeit. Und gerade indem Oskar

durch diese Liebe, um die Vermählung Aslas mit dem Dänenkönig zu hintertreiben, genöthigt wird selbsthandelnd für sich und seine Sache aufzutreten, wird der Argwohn Yngurds gegen ihn erregt und die Katastrophe herbeigeführt. Sein Tod ist nur eine Analogie-Erfindung zu der rührenden Kerkerscene in Shakespeares König Johann, wo Hubert den jungen Prinzen Arthur verschont, welcher dann gleichfalls in einem Sprunge sein Leben einbüsst.

Auch der äussere Apparat der Schicksalstragödie wird zwar sparsam angewendet, aber keineswegs bei Seite gelegt. Die Handlung beginnt in einem von einer Ampel nur matt erleuchteten Saale; draussen in der Natur ein Sommer, der einem Winter ähnlicher ist: Sturm und Wetterleuchten, ein Comet als Vorzeichen nahen Unheils. Ein Blitz öffnet die Gräber und schreckt die von Träumen und Ahnungen geängstigten Personen noch mehr in sich hinein. Asla hat im Traume einen jungen Ritter (Oskar) von Yngurd, ihrem Vater, tödten gesehen und aus dem dunklen Gefühl einer über dieser Nacht waltenden unheilvollen Macht, aus den verworren in ihr schwimmenden Bildern, stellt sich immer wieder die Klage ein:

»Nur *Eins* ist klar: der Ritter liegt erschlagen —
Zerschmettert! und weit von ihm liegt sein Schild.«

Das ist das Stimmungslied, welches den von Elvirens Harfe angeschlagenen Ton vertritt. Auch hier treffen wir die handelnden Personen in banger und ungeduldiger Erwartung, die sich als grundlos herausstellt: denn der König erscheint unversehrt am Ende des Aktes. Ueber das Walten der Hölle spricht sich Yngurd, nachdem er ihr verfallen ist, wiederholt fluchend aus und schon in der Exposition gehen wir an den Worten Jarls nicht achtlos vorüber:

»Sie konnten's *hier-*, sie konnten's *dorthin* thun;
Allein das Schicksal — mag's der Teufel wissen,
Was es damit für ein Bewenden hat:
Es *sä't* für sich, und *mäht*, und *frisst* die Saat,
Und Menschenwill' ist doch wohl nur ein Müssen« —

wenn sich auch der Dichter selber blos an den ersten Vers gehalten hat, in welchem er sich wie auch sonst zu den Worten bekennt, welche die Hexen bei Schiller von Makbeth sagen:

»Er kann es vollbringen, er kann es lassen —
Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,
Mag er des Teufels Macht erfahren.«

An die Stelle der Schicksalsworte, welche wir am Ende der Schuld aus dem Munde der übrigbleibenden Personen vernahmen, tritt hier das halb sinnlose Stammeln der in Folge von Oskars Tode wahnsinnig gewordenen Brunhilde, durch deren Irrereden der Dichter überhaupt gegen das Ende des Stückes mitten im Drange aufgeregter Gefühle die Betrachtung (Reflexion) des Lesers auf den Weg zur Gemüthsberuhigung zu leiten beabsichtigte, obwohl diese grellen Lichter das Auge eher zu verwirren, als im Schicksalsbuche lesen zu lehren geeignet sind. Vollends die verwirrten Bilder, in denen sie am Schlusse das Vivat und Hurrah, womit die Völker ihren neuen Königen zu huldigen pflegen, mit einer Maus vergleicht, welche aus ihrem Loche herausfährt und so schnell davon läuft, dass man nicht weiss, wo sie hinkommt, wird ausser dem König Alf nicht leicht ein anderer, am wenigsten ein Zuschauer verstehen.

Mit diesem Drama hatte Müllner nur theilweise den gewünschten Erfolg: die unglaublichen Honorare, welche ihm der Verleger für die beiden ersten Auflagen zahlte (1220 Thaler für jede), wurden noch dem Dichter der Schuld auf die Rechnung geschrieben; aber die Bühnen,

Wien und Braunschweig ausgenommen, wiesen das Stück zum Theile zurück oder mussten es hinausschieben. In Berlin, wo Müllner selbst im Frühjahr 1816 die Vorstudien leitete, musste der Dichter einen Monat später vielfacher äusserer Hindernisse wegen unverrichteter Dinge mit der entschädigenden Aussicht auf den preussischen Hofrathstitel abziehen, und erst später verstand man sich zur Wiederaufnahme des Stückes. Allenthalben wurden Kürzungen, Umarbeitungen oder Vertheilung des Stückes auf zwei Abende nothwendig. Für die Wiener Bühne verstümmelte er dasselbe in einer Bühnenanweisung derart, dass ein Fünftheil Zeit, fünf Stück redende Personen und beinahe die ganzen Kriegskosten des dritten Aktes erspart wurden. Noch im Jahre 1825 arbeitete Müllner das Stück von neuem für die Bühne um und brachte es in dieser Gestalt auf vielen deutschen Bühnen wieder zur Aufführung. Aber der Erfolg der »Schuld« hatte Müllner den Kopf verdreht und er hatte gar bald vergessen, wie viel er dem deutschen Theater für die unläugbare Förderung und Bevorzugung seines Talentes verdankte. Er spielte sich als dichterische Grösse auf und vergalt die unzähligen Aenderungen und Umarbeitungen, welche er behufs der Aufführung mit seinen Stücken vornehmen musste und immer — mit und ohne Aufforderung von Seite der Directionen — bereitwilligst vornahm, durch derbe Ausfälle, welche er sich in den Vorreden zu den Buchausgaben gegen die Directionen und über die Zustände des deutschen Theaters erlaubte. So war er auf dem Theater der dienstfertigste Diener der Directionen und des Publikums, und in der Literatur der um das Theaterwesen allerunbekümmertste, es von Grund aus verachtende Musenfreund. Als Dilettant stand er bei seiner Halbkenntniss des Theaterwesens auf der einen Seite wieder den Bühnen gegenüber und als Theaterdichter konnte er auf der andern in der Literatur keinen ersten Platz beanspruchen. Er

glaubte die Bühne früher entbehren zu können, als es wirklich der Fall war. Schon im Yngulf bereute er es, während des Dichtens Rücksicht auf die Erfordernisse der Bühne genommen und sich nicht lieber den Satz des Aristoteles vor Augen gehalten zu haben: »Die Kraft der Tragödie besteht ohne Beschauung und ohne Schauspieler.« Er widerrieth deshalb in einem Nachworte die Aufführung geradezu und um so mehr, als er damals die Hoffnung Schreyvogels nicht theilte, das Stück durch Abrundung der deutschen Bühne eigen machen zu können. Da Wien und Berlin voraussichtlich die einzigen Bühnen waren, wo es gegeben werden konnte, durfte er sich vom Theater freilich keine hinreichende Entschädigung für ein halbes Jahr ununterbrochener, bis in die frühen Morgenstunden fortgesetzter Anstrengung, Versäumniss in einträglicheren Geschäften und Schwächung der Gesundheit erwarten. Dazu kam, dass er Ende 1815, nachdem Weissenfels an Preussen anheim gefallen war, seine Advocatur niedergelegt hatte und sich nun ganz auf den Ertrag seiner Feder angewiesen sah. Er fasste also den festen Entschluss nichts weiter für die Bühne zu schreiben, sondern blos für die Leser. »Ich werde nächstens von ihr öffentlich Abschied nehmen, wie von Ayrenhoff in der Vorrede zur Kleopatra. Es ist einmal wahr, sie ist im Durchschnitt mehr Pöbel- als Volksinstitut, mehr Handwerk als Kunst, und zwey grosse Bühnen in Deutschland können so, wie die Rechte des literarischen Eigenthums stehen, den Dichter nicht lohnen. Wozu also Anstrengung für sie?« So war Müllner auf einem langen Umwege dahin zurückgekehrt, wo Zacharias Werner angefangen hatte und immer beim Anfange geblieben war.

Mit dem Vorsatze, es nicht der Bühne zu übergeben, schrieb Müllner sein letztes Drama: »*Die Albaneserin. Trauerspiel in fünf Akten*« (zuerst gedruckt Stuttgart, Cotta

1820, als Taschenbuch für das Jahr 1821). Die Entstehung desselben zog sich über mehr als zwei Jahre hinaus (1817 bis 1819): ein Zeichen, dass Müllner hier nicht in der gewohnten Weise fortarbeitete, sondern eine neue Richtung einschlug, auf welche Houwalds mittlerweile erschienenes »Bild« von Einfluss wurde. Zwar in der Handlung greift der Dichter eher wieder auf die Schuld zurück: dass zwei Brüder ein Mädchen lieben, war ihm aus seinem eigenen Leben bekannt; den daraus entstehenden Bruder*hass* welcher unbewusst zum Brudermord führt, hatte er bereits in der Schuld dargestellt: hier reizte ihn das raffinirtere Problem, aus der Bruder*liebe* den Brudermord hervorgehen zu lassen. Die Fabel des Stückes steht darnach ganz in der Tradition der Schicksalsdramen. Der König Basil von Sicilien hat ein altes Gesetz übertreten, welches dem Fürsten, falls er aus erster Ehe einen Erben hat, eine zweite Ehe einzugehen verbietet: das ist der Quell des Unrechtes, aus dem nur böse Folgen entstehen können. Der Herzog von Camastro, welcher wegen Aufrechthaltung des Gesetzes zu den Waffen gegriffen hat, hat vor seiner Hinrichtung den Fluch ausgesprochen, dass, wie Basil das Gesetz durch zwei Weiber gebrochen habe, so *Ein* Weib ihm beider Mütter Söhne rauben möge: also wieder ein Motiv, welches mit Schillers Braut von Messina in unmittelbarem Zusammenhange steht. Wieder wie dort und wie in der »Schuld« schlägt gerade das, was man unternimmt, um den Fluch abzuwenden, in das Gegentheil um und führt die Erfüllung desselben herbei. Der König erzieht seine Söhne zur innigsten Bruderliebe: so dass, als beide in der Albaneserin *ein* Weib lieben, der jüngere Enrico zu Gunsten seines Bruders Ferdinand entsagt, ja selbst für ihn bei der Geliebten um die Hand wirbt und seine Liebe ihr gegenüber in Hass verstellt, um keine Gegenneigung zu erwecken. Es gelingt ihm in Albanas Herzen die

Liebe zu ersticken und eine zärtliche Neigung zu seinem Bruder zu nähren, dessen Gattin sie wird. Zwischen den Brüdern besteht der bekannte Contrast, wie in Klingers Zwillingen, in Schillers Braut von Messina und andern Stücken; Fernando, der ältere, ist der liebenswürdige, der gewinnende und bezaubernde, er ist voll der hervorragendsten Eigenschaften und erregt Bewunderung; Enrico ist der wilde, rauhe, kriegslustige Held der Schicksalstragödie, voll stürmenden Blutes und ungezügelter Triebe, er erregt Leidenschaft. So hat auch Albana ihren Gatten nur wie einen Gott angebet, während für Enrico alle ihre Pulse menschlich schlagen. Sie wird sich dessen bewusst, als man ihren Gatten im Kriege mit dem Muselmann getödtet glaubt und der Kampf zwischen Pflicht und Natur den jüngeren Bruder in den Wahnsinn treibt, von dem ihn nur das Bekenntniss seiner Liebe und die Aussicht auf den Besitz der Geliebten befreit. Schon ist man daran beide zu verbinden, als der todtgeglaubte Fernando wieder zurückkehrt und die Erfüllung des Fluches von neuem droht. Wie in der Schuld wird der Versuch gemacht, Enrico nach dem Norden zu entfernen, um das gefürchtete Unheil zu hintertreiben. Dieses erfüllt sich aber auf einem ganz anderen Weg: nach einem leidenschaftlichen Auftritt siegt die Liebe in den Herzen beider Brüder, jeder will der Entsagende sein, der Aeltere opfert sich indem er aus dem Ringe des Bruders Gift trinkt, der Jüngere folgt ihm in den Tod indem er sich ins Schwert stürzt.

Aber so deutlich auch hier die Elemente der Schicksalstragödie vorliegen, ebenso deutlich ist auch auf der andern Seite eine Abschwächung derselben. Es war eine blose Tüftelei, wenn Müllner die Erfüllung des Fluches in der »Schuld« leugnen wollte, weil sich ein gänzlich unbeachteter Zusatz: dass die Mutter in Sünden hinfahre, nicht erfüllt habe. In die Augen fallend ist dies aber hier. Camastro

flucht zunächst, dass Basil, wie er jetzt sein (Camastros) Haupt zur Erde schleudern lasse, so hoch in der Luft auf einem Pfahl der Schmach ein ihm theures sehen möge: — das erfüllt sich im Stücke nur auf trughafte Weise, indem der König das Haupt eines andern für das seines Sohnes hält. Ist es ferner schon eine gekünstelte Wendung den Brudermord aus der Liebe, nicht aus dem Hasse der Brüder abzuleiten, so ist auch der von dem König gefürchtete Bruder*mord* überhaupt eine falsche Voraussetzung: denn dazu kommt es gar nicht. Fernando erhält von dem Arzt Benvolio einen Ring mit Gift zur Aufbewahrung, welchen dieser dem jüngeren Bruder verdankt; es beruht also auf einem Zufall, dass der eine Bruder durch den andern zu Grunde geht, dessen Schuld ist es nicht, und auch in dem Wortlaut des Fluches ist das nicht gelegen. Die beiden Brüder suchen sich an Opferwilligkeit zu überbieten, sie wollen Neigung und selbst das Leben für das Glück des andern daran setzen: schon darin liegt eine Abweichung von dem Charakter der früheren Dramen, dass wir hier nicht in Gräuel und Blutschuld, sondern in lichtere und reinere Sphären geführt werden, freilich nur um die Tücke des Verhängnisses bald noch von einer ärgeren Seite kennen zu lernen. Hier lächelt das Schicksal gleichsam, welches sonst dumpf donnert, und an die Stelle von Donner und Blitz tritt hier in der ersten Scene das Gelächter eines Narren; hier ist kein Aufruhr in der äusseren Natur, aber desto mehr stürmt es von innen heraus. Bei einem Freunde, dem Geheimrath Peucer in Weimar, hat sich Müllner mit diesem Drama den Titel des psychologischen Tragikers κατ' ἐξοχήν erworben und so viel ist wahr daran, dass Müllner hier am meisten nach Verinnerlichung der Handlung gestrebt hat. Das ganze Scenengerüste und Schema der Schicksalstragödie hat er geopfert: es handelt sich hier nicht mehr um die peinliche

Inquisition der vergangenen Schuld, sondern diese wird sogleich Anfangs vom König selbst dem Arzt Benvolio erzählt, der zur Heilung Enricos berufen worden ist; es tritt zwar auch hier in Manuel der typische Fremde auf, welcher die Enthüllung herbeiführt, aber auch jetzt ist es mit einem Bravourstück der Erzählung gethan; die Enthüllung fällt ferner nicht in den Anfang, sondern in die Mitte des Stücks, welches, nach dem Schema behandelt, erst mit dem vierten Akte beginnen dürfte. Vorher und nachher werden psychische Vorgänge in Handlung umgesetzt: die Heilung Enricos vom Wahnsinn, also eine psychiatrische Kur; das Bewusstwerden ihrer gegenseitigen Liebe in ihm und Albana vor der Zurückkunft Fernandos und der Wettstreit der Brüder, die Sorge des Vaters, um die Erfüllung des Fluches nach der Zurückkunft Fernandos. Poetisch gewonnen hat das Drama damit wenig und es zeigt sich deutlich, dass Müllners äusserliche Begabung in Schilderung grauser Naturvorgänge und äusserer Begebenheiten mehr auf ihrem Gebiet ist als in Schilderung der Seelenzustände. Die Reflexionen seiner handelnden Personen lehnen sich meistens an Shakespeare oder Schiller an; ihre Empfindungen sind überspannt und exaltirt; ihr Pathos erstickt im Wortschwall; und innere Leidenschaft kann der Dichter nur auf dem einen Weg zum Ausdruck bringen, indem er sie in äussere Bewegung oder in Kraftbilder aus der äusseren Natur umsetzt, wo er dann an Hyperbeln und Uebertreibungen das Geschmackloseste leistet.

So hatte Müllner auf eine recht äusserliche Art und unter dem deutlichen Einflusse Houwalds den Weg vom einaktigen Schicksalsdrama zur fünfaktigen Tragödie in Jamben (die er hier nach Houwalds Vorgang mitunter auch ohne Reim verwendet) gefunden: in der Schuld hatte er am Ende hinzugesetzt, im Yngurd am Beginne, in der Albaneserin von beiden Seiten. Er hatte erreicht was ihm

wirklich erreichbar war; ein dichterischer Drang war nicht in seinen Adern; er liess die Dichtung ruhen, als er auf einem andern Weg ein ebenso gesichertes Einkommen fand. Er hatte die wenigen Motive, welche seine Phantasie befruchteten, mit scharfem Verstande wiederholt so zu permutiren verstanden, dass sie jedesmal fast wie neue erschienen; er fühlte sich offenbar auch ausgeschrieben. Im Jahre 1818 war sein Liebhabertheater unter seinem tyrannischen Willen auseinandergegangen; dem Wirken, der Praxis auf dieser kleinen Bühne verdankte er den Impuls, der seine poetischen Versuche für die Bühne überhaupt hervorgebracht hatte und »cessante causa cessat effectus« lautet die juridische Formel. Nur zum Danke für ein ansehnliches Geldgeschenk, welches ihm sein neuer König unter Beifügung des schmeichelhaften Wunsches, dass er seine Arbeiten künftighin der Berliner Bühne zuerst anbieten möchte, zugewendet hatte, liess er sich herbei sein letztes Drama dem Theater nicht vorzuenthalten. Der Erfolg, wenn er auch hinter der Schuld zurückblieb, übertraf auf den meisten deutschen Bühnen den des Yngurd, und nur in Wien begegnete das Stück einer gewissen Kälte. In Weimar stand es bald felsenfest; Stadt, Hof und Umgebung waren einstimmig in seinem Lobe. Der Verleger zahlte für eine Auflage von 1000 Exemplaren die enorme Summe von 3000 Thalern und schon vor dem Drucke hatte der Verfasser 1500 Thaler von den Bühnen geerntet. Eine so einträgliche Laufbahn brach Müllner nur ab, weil sich ihm eine einträglichere und gesichertere auf einem andern Felde zeigte.

Müllner war um diese Zeit als Kritiker und Publicist nicht weniger geschätzt denn als Dramatiker. Sein geselliges Talent wusste nicht nur auf der Bühne eines Liebhabertheaters sondern auch in den Spalten belletristischer Zeitschriften jedem etwas zu bieten. In einer ganzen Reihe

von Zeitschriften hatte er sich seit Jahren nicht blos über seine eigenen Dramen und als Kritiker, sondern auch als ständiger Mitarbeiter in stehenden Artikeln vernehmen lassen, deren Ueberschriften (»Eingemachte Lesefrüchte«, »Literarischer Kriegskourier« u. s. w.) für sich allein eine allgemeine Anziehungskraft besassen. Seit er selber Redacteur vielgelesener kritischer Zeitschriften wurde, verfiel er immer mehr und mehr in jene würdelose Kritik, welche der »verfluchten Witzlust« jeden Gegner opferte, sich im jämmerlichsten Wortwechsel und der plattesten Persiflage gefiel und ihm schliesslich den Spottnamen des Dey von Weissenfels oder »Apollo der Leucopeträer« (d. h. aus Weissenfels) eintrug. Dabei brandschatzte er nach einander die bedeutendsten Verleger Deutschlands, verwickelte sich mit ihnen in Streitigkeiten und Prozesse und war taktlos genug, alle seine privaten Geldinteressen wie eine öffentliche Sache coram publico abzumachen. Ein Jahr vor seinem Tode liess er: »*Meine Lämmer und ihre Hirten. Historisches Drama in vier Handlungen von Müllner*« (Wolfenbüttel, im Verlagscomptoir 1828; auch als 8ter Theil seiner dramatischen Werke) erscheinen, in welchem er das Verhältniss zu seinen verschiedenen Verlegern auseinandersetzte und alle diejenigen dem Spotte und der Verachtung preisgab, denen er einstmals horrende Summen abgenommen hatte. Staunenswerth bleibt nur, dass er bei seinen masslosen Ansprüchen für seine redaktionellen Unternehmungen immer wieder einen Verleger fand, nachdem er sich mit dem früheren entzweit hatte. Erst bot ihm Cotta unter glänzenden Bedingungen die Redaktion des kritischen Theiles des neu begründeten und als Beilage zum Morgenblatt erscheinenden *Literaturblattes* an, welche er durch 6 Jahre (1820—1825) führte. Differenzen, welche die Einmischung des Verlegers in die redaktionelle Leitung des Blattes veranlasste, endigten mit dem Bruche und einem Geld-

prozesse, welchen Cotta durch Befriedigung des Klägers vor der Entscheidung beilegte. Auch eine andere kritische Zeitschrift: »*Hekate, redigirt und glossirt von Kotzebues Schatten*«, welche Müllner im Jahre 1823 neben dem Literaturblatt im Verlage von Wienbrack in Leipzig herausgegeben hatte, bereicherte den Herausgeber und brachte den Verleger in Verlust. Seit seinem Rücktritte vom Literaturblatt (1826) gab Müllner im Verlage von Vieweg in Braunschweig ein Organ für Unterhaltung und Kritik: Das »*Mitternachtsblatt für gebildete Stände*« heraus, welches nach vielen Streitigkeiten und Prozessen mit Vieweg schon nach zwei Jahren in einen andern Verlag (Niedmann, Verlagscomptoir in Wolfenbüttel) überging und dem Herausgeber die höchsten Summen eintrug, die ein Redakteur bis dahin verdient hatte. Ein stehender Artikel war hier Müllners »Press- und Kriegszeitung«, zugleich der Abladeort seiner kleinstädtischen Krakehlsucht und literarischen Winkelschreiberei. Hier hat er auch in der ihm sonst ziemlich fremden Novellenform das alte Thema vom Brudermord aus Liebe zu demselben Weibe noch einmal behandelt und ihm einen versöhnlichen Ausgang gegeben, indem die Unschuld des vermeintlichen Brudermörders durch den Kaliber der im Leichnam des Erschossenen gefundenen Kugel hergestellt wird; das ist der Inhalt der Criminalnovelle: »*Der Kaliber; aus den Papieren eines Criminalbeamten.*« Eben war Müllner dabei zum dritten Mal den Verleger des Mitternachtsblattes zu wechseln, als er am 11. Juni 1829 an einem Schlagflusse verschied, der ihn auf dem Schiessplatze zu Weissenfels zwei Tage vorher getroffen hatte.

HOUWALD.

Obgleich ein Dichter von ganz anderer Art, ist Houwald neben Müllner der bedeutendste Vertreter der Schicksalstragödie. Beide haben in ihrem Leben wie in ihrem Dichten vielfach gleiche Voraussetzungen und sind auch auf dieselbe Art aus dem Leben geschieden. Beide waren aber als Menschen wie als Dichter innerlich grundverschieden von einander. Müllner war ein geistreicher Mensch, aber ohne Gemüth, ein Feind aller Sentimentalität, der sich etwas darauf zu gut that ein reiner Egoist zu sein: Houwald war weichherzig bis zur Sentimentalität und Melancholie, ein Freund der Kinder und Tugendschwärmer, in mancher Hinsicht mit dem schwächlichen Christian Felix Weisse verwandt. Müllner findet in seinen Dichtungen auch dort keinen wärmeren Ton, wo er persönliche Verhältnisse und Erlebnisse darstellt: Houwald beruft sich gern darauf dass er in diesem oder jenem Drama aus seinem eigenen Innern geschöpft habe, dass ihm dies oder das aus der Seele gesprochen sei, und seine Schilderungen gewinnen eher an Wärme als an Anschaulichkeit, indem er sich einen bekannten, lieb gewordenen Gegenstand vor Augen hält. Müllners Charaktere haben etwas rohes und atroces, sie glauben selber an das Schicksal und dieser Glaube macht sie verwildert und verstockt: Houwald stattet selbst die Personen aus niedrigen

Ständen mit sentimentalen Zügen aus und verräth eine Vorliebe für krankhafte und schwächliche Charaktere. Müllner wählt den Normaltyrannen Napoleon zum Helden: Houwald wiederholt Patrioten welche die Rache des Tyrannen zu fürchten haben. Während Müllner das Schicksal blind walten lässt und sich in den Vorreden und Nachreden von der Schicksalsidee lossagt: gibt Houwald in seinen Dramen am Schlusse selbst die versöhnende Moral, welche nur leider nicht immer zu dem Inhalte derselben stimmt. Müllner ist untadelig in der Motivirung: bei Houwald kann man das ganze Gerüst der Handlung oft auf den ersten Blick und aus freier Hand über den Haufen werfen; er ist ein so blinder Anhänger, wie Müllner ein Gegner der blosen Gemüthsdramaturgie. In Bezug auf die Anwendung äusserer Effekte ist Houwald discreter als sein Vorgänger: Müllner wirkt stärker auf Nerven und Sinne, Houwald ist ein nervenschwacher Dichter, und während sich seine Dramen nach aussen glätter und wohlgefälliger präsentiren, als die etwas rüden und derben seines Schicksals-Collegen, sind sie innerlich ohne Mark und meistens im Kerne verfehlt. Müllner geht von der Bühne aus und schreibt für dieselbe: Houwald lebt in weiter Entfernung von derselben und denkt auch beim Schreiben eingestandenermassen gar nicht an die Aufführung. Während Müllner seine grössten Erfolge bei dem schaulustigen und für jeden äusseren Effekt zugänglichen Wiener Publikum hatte: gewann Houwald in erster Linie seine gebildeteren Landsleute in Dresden. Um ihre Musse für sich und ihre Familie nutzbringend anzuwenden, haben beide Dichter zur Feder gegriffen, und die Dichtung lange vor dem Ende ihres Lebens auch wieder hinter anderen Geschäften zurücktreten lassen: Müllner aus übler Laune über die rückläufige Zeit, welche er tief verachtete; und Houwald gewiss ebenso, weil er sich bald überlebt hatte. Zusammenfassend

charakterisiren wir den letzteren mit Tiecks Worten: »Aus seinen dramatischen Arbeiten schaut ein freundlicher kindlicher Sinn hervor. Nur ist er zu weich und befangen, um im wahren Sinne ein Schauspieldichter sein zu können. Er verehrt selbst die Personen und die Liebe, die er schildert, er ist selbst am meisten gerührt und erschüttert und darum bezwingt ihn das Gedicht, anstatt dass er es beherrschen sollte. Hieraus seine Weichlichkeit, die Unnatur seiner Charaktere, die Unmöglichkeit seiner Plane.«

* * *

Auch Houwald stand wie Müllner mit den gerichtlichen Kreisen in Verwandtschaft, wenn er ihnen schon nicht selbst angehörte: Christof Ernst Freiherr von Houwald war der Sohn eines Landesgerichts-Präsidenten und Herrschafts-Besitzers zu Straupitz in der Niederlausitz, wo er am 29. November 1778 geboren wurde. Auf dem alten Schlosse mit den gothisch hohen Giebeln, mitten im melancholischen Spreewalde wurde der Knabe bis ins fünfzehnte Jahr erzogen und schon hier versuchte er sich nicht blos in kleinen Liedern, sondern auch in einem fünfaktigen Trauerspiel, welches den Tod des schwedischen Generals Lilienhöck nach der Erzählung Schillers im dreissigjährigen Kriege behandelte. Auf dem Pädagogium in Halle (seit 1793) schloss er den Lebensbund mit seinem Zimmercollegen Contessa, mit dem er sich auf der Schule ebenso in die Leitung heiterer und ernsterer Stegreifspiele, wie später im Leben in den Lorbeer des komischen und tragischen Dichters theilte, wobei sich der Uebermuth der heiteren Muse eher einen störenden Eingriff in die Tragödie erlaubte als dass Melpomene jemals ihrer Würde vergass. Auch auf der Universität Halle, an welcher er seit 1799 die Cameralia studirte, setzte Houwald die Hausgenossenschaft mit Contessa bis zum Jahre 1802 fort, in welchem

beide Freunde Halle verliessen. Houwald, dessen Vater während seiner Studienzeit gestorben war, kaufte von dem ererbten Vermögen ein Landgut an und widmete sich nun ganz der Wirthschaft, seinem Berufe als Landesdeputirter der Stände der Niederlausitz und literarischen Studien. Seine Heirath im Jahre 1806 brachte ihm noch das Gut Sellendorf zu und er hätte getrost in die Zukunft blicken können, wenn nicht das politische Unglück desselben Jahres, welches Kriegsnoth in der nächsten Umgebung, Viehseuche und ein Sinken des Werthes alles Grundeigenthums mit sich brachte, auch ihn mit der bangen Sorge, seinen Wohlstand zu behaupten, erfüllt hätte. Diese Sorge zehrte Jahre hindurch an seinem Leben und um die aus diesen Jahren erwachsenen Schulden abtragen zu können, gestattete er sich lange Zeit hindurch blos die nothwendigsten Bedürfnisse. Die Nähe seines Freundes Contessa, welcher 1816 wieder zu ihm ins Haus zog und bis an seinen Tod (1825) fast ununterbrochen als Mitglied in der Familie lebte, wusste ihn für manchen versagten Genuss zu entschädigen. Durch die Verpachtung seines Gutes schaffte er sich viele Sorge und Arbeit vom Halse und widmete sich nun fast ausschliesslich der Erziehung seiner Kinder und Pflegekinder, welche nach und nach auf ein Dutzend heranwuchsen, und den seit langer Zeit von der Hand gewiesenen literarischen Arbeiten, von denen er sich eine nützliche Anwendung seiner Mussestunden versprach. Beide Lieblingsbeschäftigungen vereinigte er in der Jugendschriftstellerei, welche seine dichterische Thätigkeit ununterbrochen begleitete, sich wiederholt mit ihr kreuzte und sie endlich noch überdauerte. Wie Weisses »Kinderfreund«, welcher das Vorbild abgab und hier nur in modernerem Gewande fortgesetzt wurde, bildete das Bedürfniss seiner eigenen Familie die Veranlassung der zahlreichen Schriften, welche unter verschiedenen Titeln: als »*Buch für*

Kinder gebildeter Stände« (Leipzig, 3 Bände, 1821—1824), »*Bilder für die Jugend*« (Leipzig, 2 Bände, 1828), »*Abendunterhaltungen für Kinder*« (Leipzig, ein Bändchen, 1833), die meisten auch in zahlreichen Auflagen erschienen und einen möglichst bunten Inhalt boten. Schauspiele für Kinder, in denen der Geschmack der Zeit mit der einfachen Kindermoral in Einklang gebracht wird, wechseln hier mit Erzählungen und Märchen ab, in denen Houwald gelegentlich auch wohl eigene Familienerlebnisse in poetischer Einkleidung verwerthet; zur Schärfung des Verstandes werden Charaden und Räthsel, zur Bildung und Belehrung Erinnerungen an grosse unvergessliche Männer beigegeben. Die Rücksicht auf die gebildeten Stände wird auch nicht in den Märchen bei Seite gesetzt, welche daher mit den Grimmschen wenig zu schaffen haben und eher als ein Musäus für Kinder gelten können.

Seine Schriftstellerei für Erwachsene begann Houwald, nachdem er wiederholt in belletristischen Zeitschriften und Taschenbüchern kleinere Gedichte veröffentlicht hatte, in denen sich neben vielfachen Anklängen an Schiller ein ernstes melancholisches Gemüth und eine deutliche Vorliebe für das Düstere und Schaurige ausspricht, mit zwei Bändchen Erzählungen (»*Romantische Accorde*« 1817; »*Erzählungen*« 1819) und noch später hat er auf dem novellistischen Gebiete ab und zu ganz Erfreuliches geleistet. Die bequemere und gemächlichere Form der epischen Erzählung lag seinem Talente näher als die strammere und concisere des Dramas, welcher er, soweit sie auf Verstandesbedingungen beruht, niemals gerecht geworden ist. Auch ist seine Prosa weniger der Gefahr ausgesetzt, welcher seine poetische Sprache so oft zum Opfer gefallen ist: sich in geschmacklosen Bildern und Schilderungen zu verlieren. Der Schicksalsdichter kündigt sich freilich in dem ernsten Inhalte und dem meist tragischen Ausgange dieser

Erzählungen deutlich an. Seltsam verwirrte Schicksale bilden auch hier die Grundlage. Treue Liebe, welche nach langer Trennung die Geliebte oder den Geliebten im Tode wiederfindet oder wiedererkennt; todgeglaubte Männer, welche nach ihrer Zurückkunft die Frau oder Braut in fremden Armen finden; kaum vermiedene Blutschande oder vermeintlicher Brudermord — das ist der Inhalt dieser düstern Bilder, welche (lange vor Müllners Kaliber) in einer Criminalgeschichte enden. Houwald versteht mit Spannung zu erzählen und besonders die düsteren Farben wirksam aufzutragen.

Seine bedeutendsten Erfolge hat Houwald gleichwohl als dramatischer Dichter erzielt. Ungleich mit Müllner kommt Houwald nur als Tragiker in Betracht: in das Gebiet der komischen Muse, welches er seinem Freunde Contessa überliess, hat er nur selten und dann ohne Glück hinübergegriffen. Ein Lustspiel in zwei Akten und in Prosa: »*Die Spielkameraden*« (zuerst gedruckt im Weimarischen dramatischen Taschenbuch für 1823), welches er 1817 oder 1818 schrieb, ist herzlich unbedeutend. Soldaten, Advokaten und Magister (Pfarrer) sind die Personen. Die Handlung bildet ein Prozess alter Schulkameraden unter einander, den keiner ernst nimmt und den schliesslich der Sohn des einen für den Gegner gegen den eigenen Vater und Onkel gewinnt. Das Salz im Dialoge fehlt ganz, die Situationskomik ist wenigstens gering. Beide Brüder verfallen gleichzeitig und unabhängig auf den Gedanken, ihre Kleider zu vertauschen und glauben, als sie sich begegnen, sich selbst gesehen zu haben und nun nach dem Volksglauben dem Tode verfallen zu sein. Auf die Heiterkeit berechnet sind auch die Liebhabereien der Alten, von denen die beiden Brüder mit Bleifiguren, der alte Magister mit den Vögeln sein Unwesen treibt. Eine Liebesgeschichte gewöhnlicher Art verbindet sich mit diesen Fetzen eines Lustspiels: die

Geliebte soll in Folge des gewonnenen Prozesses einen andern heirathen, der sich aber dann in einer plötzlichen Ueberraschung als identisch mit dem Gewünschten herausstellt. In rechtschaffenen und ehrlichen Gesinnungen wird viel gethan, aber eine humoristische Ader sprudelt nirgends. Gelungen, aber doch nur als Travestie zu betrachten ist der Schwank: »*Seinem Schicksal kann Niemand entgehen. Ein dramatisirtes Sprüchwort*« (1818 geschrieben; zuerst gedruckt in Beckers Taschenbuch für 1822), worin sich Houwald über die Schicksalstragödie selber lustig macht. Dem Bürgermeister einer kleinen Stadt ist von einer Zigeunerin, die er mit der Fliegenklatsche geschlagen hat, prophezeit worden, dass er ein Jahr später eine Ohrfeige als Vergeltung erhalten wird. Das Stück spielt am dies fatalis; der Talisman hängt in der Gestalt des Fliegenklatschers an der Wand. Der Held sucht auf alle Weise dem Schicksale zu entgehen, dessen Wirken er leugnet, aber er fällt ihm eben deshalb um so sichrer anheim: als er sich, unter den Amtsakten versteckt, am sichersten wähnt, ergreift seine Mutter den Fliegenklatscher, um eine Fliege zu tödten, und trifft ihn zufällig.

Als *Tragiker* hat sich Houwald zum ersten Male im Jahre 1817 versucht. Sein Trauerspiel in einem Akt: »*Die Freistatt*« (zuerst in Müllners Almanach für Privatbühnen auf 1819 gedruckt) hat Contessa an den competenten Beurtheiler Müllner eingeschickt, wie er auch die Erzählungen seines Freundes bei dem Publikum einführte. Wie wenig Houwald selbst mit dem Stücke aus und ein wusste und mit der dramatischen Gattung überhaupt im Reinen war, zeigt schon der Umstand, dass er es im ersten Drucke als »tragisches Gemälde«, später als »tragisches Bild« und in einem Briefe an Müllner gar als »tragische Situation« bezeichnete. Die einaktige Schicksalstragödie, welche blos die Enthüllung vorführt, ist hier unter den ungeschickten Händen eines

Anfängers, der noch dazu das Ende eines sogenannten tragischen Lebens mit der Katastrophe eines Trauerspiels verwechselt, in einem Moment fixirt; und Houwald selbst beruft sich auf seine Vorgänger, wenn er sagt, dass man ja Trauerspiele habe, die mit dem Beginne der Handlung, in der Mitte und auch am Schlusse derselben ihren Anfang nähmen und das Uebrige nur durch Erzählung ergänzten, also auch mehr oder weniger Verwickelung und Handlung selbst hätten, und doch mache man ihnen den Namen nicht streitig. Ebenso wenig Verständniss der dramatischen Kunstform beweist es, und auch daran ist die Schicksalstragödie Schuld, wenn er das Stück ein andermal eine Ballade nennen will, der aber die dramatische Kunstform nicht im geringsten schade. Dass in der Ballade alles Schaurige und Grässliche in die Ferne gerückt ist, während wir es im Drama gegenwärtig vor uns sehen, kommt für Houwald nicht in Betracht, der uns in die Behausung des Todtengräbers (»durch eine von der Decke herabhängende Ampel nur matt erleuchtet«) zum tragischen Schmause lädt, sein Stück mit den Worten beginnt: »wir haben eine Leich' Euch hergebracht« und uns dann mit Gedanken über den Scheintod unterhält, den er mit der Empfindung eines am Schaffote Begnadigten und abermals zum Tode Bestimmten vergleicht. An dieser Leiche geht dann alles vor, was an eigentlicher Handlung in dem Stücke enthalten ist. Ein verfolgter Patriot Johannes von Bruckthal birgt sich unter der Maske und dem Amte des Todtengräbers vor der Rache des Tyrannen. Niemand weiss um ihn als sein Freund Conrad, dessen Gattin zugleich insgeheim und ohne Vorwissen des Mannes die dem Blutgerüste entgangene Frau desselben beschützt. Diese ist eben gestorben und wird als Leiche dem Todtengräber, ihrem Manne, übergeben, der an ihrer Bahre gleichfalls stirbt. Dieser Tod »aus freier Hand«, den der Darsteller so realistisch geben soll,

dass ein leises Zucken das Hinscheiden erkennen lässt, ist der einzige Vorgang im Stücke, dessen Helden also eine Leiche und ein Halbtodter sind. Denn dass sich das befreundete Ehepaar, in welches durch das gegenseitige Geheimniss Misstrauen gekommen war, an der Bahre versöhnt, hat mit der eigentlichen Handlung, für welche dieselben nur Nebenpersonen sind, nichts zu thun. Von einem Conflict ist im Stücke selbst keine Spur: der Held will sich ohne Wehr und Widerstand dem Tyrannen ausliefern, stirbt aber noch vorher. Die einzige Bewegung wird von aussen in das Stück gebracht: wir hören, dass der Aufenthalt des Verfolgten bekannt und seine Auslieferung verlangt worden ist. Die Ausführung, in abwechselnden Dialogen und Monologen, ist ebenso linkisch wie die äussere Form: gereimte jambische Verse, welche sich in Bezug auf die Anzahl der Versfüsse und die Reimstellung alle erdenkliche Freiheit herausnehmen.

In seinem zweiten Drama, dem gleichfalls einaktigen Trauerspiel: »*Die Heimkehr*« (geschrieben zwischen dem 11. Mai und 4. Juni 1818; zuerst gedruckt Leipzig 1821), welches von dem Dresdener Publikum mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen wurde, nähert sich Houwald ganz dem Schema, welches seit den beiden Februardramen in der Schicksalstragödie typisch geworden war. Die Voraussetzungen erinnern an eines der ältesten Schicksalsdramen in Deutschland: an Tiecks »Abschied«. Dort kehrt der frühere Geliebte, hier der erste Mann einer Frau wieder, welche nun mit einem andern verheirathet ist. Also wieder das Thema des rückkehrenden Gatten, der seine Frau in fremden Armen findet: ein Motiv, welches in den Ritterstücken beliebt und in der Zeit, in welcher der endlose Krieg unzählige Menschenleben hatte verschwinden und wieder auftauchen lassen, aufs neue zur Geltung gekommen war; auch Müllner hat es ja bald darauf in der Alba-

neserin behandelt. Ueber die Unwahrscheinlichkeit, dass der Mann brieflich von seiner Existenz hätte Nachricht geben und dadurch alle Verwicklungen hätte unmöglich machen können, setzte sich das Publikum wenige Jahre nach beendigtem Kriege leichter hinaus als der scharfsichtige Recensent der »Wage«. . . . . So befinden wir uns denn bei Houwald wie einst bei Müllner in einem abgelegenen Försterhaus, die unvermeidliche Wanduhr hängt an ihrem Platze und weist die Nachtstunden des dies fatalis auf, welcher diesmal zugleich der erste Hochzeitstag der Frau und der Geburtstag ihres zweiten Mannes ist: symbolisch wird schon dadurch das gleichzeitige Zusammentreffen unvereinbarer Dinge angedeutet. Die bei Müllner beliebten Ahnungen fehlen nicht ganz, treten aber weniger grell hervor. Die Tochter aus erster Ehe erklärt ihrem Stiefbruder aus zweiter Ehe die einzelnen Blumen, welche sie für das Bild ihres Vaters zum Kranze windet. Bei dem Rittersporn angelangt, schlägt sie die Verse an:

»Der Rittersporn zeigt einen Ritter an,
Er ist hinausgesprengt mit Ross und Schwert,
Doch nimmer ist er wieder heimgekehrt;«

welche sich zu unserer Beängstigung ebenso wiederholen, wie die ganz ähnlichen in Müllners Yngurd:

»Der Ritter lag — der Ritter lag erschlagen,
Zerschmettert! Und weit von ihm lag sein Schild.«

Auch die Personen sind uns zum guten Theile bekannt: Förster und Frau; der Unbekannte (als armenischer Kaufmann verkleidet), hinter dem sich der erste Mann verbirgt; der Sohn aus zweiter Ehe, das kluge, »unausstehlich fein thuende Knäblein« (Börne), das wie Otto in der Schuld überall mitspricht. Aber den Gegensatz zu Müllner zeigt deutlich die Tochter aus der ersten Ehe an: Börne hat seinen ganzen Spott über die poetische, empfindsame

Försterstochter ergossen, die wie Thekla im Wallenstein redet und alle Augenblicke den nervenschwachen Stimmungen einer Waldnymphe unterworfen ist. So muthen uns auch die übrigen Charaktere äusserlich freundlicher und milder an als bei Müllner; wenn wir aber näher zusehen, erscheinen sie uns von schwächlicher Sentimentalität und wir vermissen besonders bei den Personen aus den tieferen Schichten die derbe Charakteristik Werners. Müllner hätte vor Houwalds Einfluss unzweifelhaft den zweiten Gatten zum Schicksalshelden d. h. zum unterliegenden gemacht und ihn, die Situation ganz auskostend, gegen den Eindringling wüthen und morden lassen. Bei Houwald ist der zweite Mann voll Grossmuth und edlem Sinn: er erinnert die Frau mild und schonend an das frühere Verhältniss, er liebt die Tochter aus der ersten Ehe nicht weniger als sein eigenes Kind: alles das hätte Müllner ohne Zweifel anders gestaltet. Die Lösung des Conflikte geht nicht gewaltsam vor sich, sie wird im Stücke selbst zweimal thematisch erörtert, als Charade und als Räthsel: der Förster hat einen zudringlichen Schwan niedergeschossen, der sich zwischen ein Schwanenpaar drängte; weil aber die Anwendung auf den vorliegenden Fall nicht leicht zu machen war (denn wer ist hier der Eindringling?), so gibt der Fremde die Lösung dieses Verhältnisses selbst als Problem auf. Das Stück endet denn auch, ehe die beiden Männer sich erkennen und also ohne eigentlichen Conflikt, mit der Entsagung des ersten Mannes, der seine Frau glücklicher in den Armen des Andern als in den seinigen weiss und den Giftbecher selbst leert, den er seinem Nebenbuhler bestimmt hatte. »Der beste Friedenstifter ist der Tod.« Auf das Gefühl und die Rührung ist hier also Alles berechnet, was bei Müllner auf die Nerven und den Schauder abgezielt ist. So kalt und scharf wie diesem dürfen wir Houwald nicht auf die Finger

sehen, sonst ist es um ihn geschehen. Dass die Frau ihren ersten Mann blos eines falschen Bartes wegen durch zwei Akte hindurch nicht wiedererkennt; dass ein kriegslustiger kühner Mann seinen Nebenbuhler mit Gift angeht und es dann, durch dessen Gutmüthigkeit gerührt, selber austrinkt, sind nur die auffallendsten Unwahrscheinlichkeiten, welche schon Börne aufgezeigt hat. Sie verrathen ebensowenig dramatisches Geschick, wie die Scenenführung und Scenenverknüpfung, welche nicht in dem Dialoge sondern in den Monologen ihren festen Stützpunkt hat und nöthigenfalls alle Personen von der Bühne schiebt, um für ein Selbstgespräch Raum zu finden.

Seinen nachhaltigsten Erfolg hat Houwald mit dem folgenden *Trauerspiel in fünf Akten:* »*Das Bild*« (geschrieben vom 28. Februar 1818 bis 7. Juli 1819; zuerst gedruckt Leipzig 1821) errungen, welches in Dresden mit ungeheurem Beifall gegeben und in Berlin als Eröffnungsstück des neuen Hauses sogar der Müllnerschen Albaneserin und dem von Tieck vorgeschlagenen Prinzen von Homburg vorgezogen wurde. Hier hat sich Houwald, ohne die Schicksalsidee aufzugeben, doch von der Schablone der Schicksalstragödie am weitesten entfernt und sich der klassischen Jambentragödie, welcher er sich auch in der Sprache und Versform anschliesst, bis auf Gesichtsweite genähert. Es ist ihm auf diesem Wege gelungen etwas zu leisten, das, flüchtig gelesen oder aus der Entfernung des Parterre einmal besehen, wirklich für eine Dichtung höheren Ranges gelten konnte; während bei tieferem Eingehen jeder klassische Nimbus schwindet und die innere Marklosigkeit deutlich zu Tage tritt.

Der Talisman, an den sich zwar kein Fluch, aber das Walten der ewigen Gerechtigkeit knüpft, ist hier das Bild des jüngeren Grafen von Nord. Dieser hat die Tochter des Marchese von Sorrento (Camilla) wider ihren Willen

geheirathet und bei ihrem ersten Geliebten, dem deutschen Maler Lenz, welchen sie im Kloster kennen gelernt hat, sein eigenes Bild bestellt, nach dessen Vollendung er den Künstler vor den Augen der Geliebten geringschätzig und mit Verachtung behandelt. Dieses Bild wird der Verräther des Grafen, welcher ausserdem seinen älteren Bruder Gotthardt um die ursprünglich diesem bestimmte Hand Camillens betrogen hat. Er wird als politischer Verschwörer verfolgt; in seiner Abwesenheit vollzieht man die Todesstrafe an dem Bilde, welches nach seiner Rückkehr seiner ausgezeichneten Treue wegen zu seiner Erkennung führt und ihm den Tod bringt. Camilla hat sich nach dem Tode des Grafen blind geweint; die Güter ihres Vaters sind wegen seiner Verwandtschaft mit dem Verschwörer eingezogen worden: beide finden wir am Beginne des Stückes auf dem Schlosse des älteren Grafen von Nord, welcher durch den Betrug seines Bruders an dessen Stelle deutscher Ritter geworden ist. Dahin kommt nun auch der Sohn Camillens und des Grafen (Leonhard) mit dem Maler Spinarosa, unter dessen Händen er in Italien aufgewachsen und gleichfalls zum Maler erzogen worden ist und welcher bei ihm Vaterstelle vertritt.

Das sind die Voraussetzungen des Stückes, welche vor dem Beginne desselben liegen und uns nach und nach durch Erzählung bekannt werden. Um die eigentliche Handlung in Gang zu bringen, setzt der Dichter an zwei Seiten seine Hebel an. Der eine, die »geschraubte Schraube, um die sich alles dreht« (Börne), ist die Rachsucht, mit welcher die Familie des Grafen nach dem Maler jenes Bildes sucht, welches diesem den Tod gebracht. Börne hat die Schwäche dieser Motivirung nach allen Seiten hin glänzend aufgedeckt: denn weiss man denn in der Familie nicht, dass der Maler das Bild auf eigene Bestellung des Grafen gemalt hat und wer kann seine

Kunst dafür verantwortlich machen, dass die Treue des Bildes die Entdeckung herbeigeführt hat? und wird sich die Familie für ein Mitglied, welches Niemandem am Herzen lag, in solche Unkosten versetzen? Aber gleichviel, die Fäden des Schicksals dürfen nicht abgerissen werden und so muss denn auch der junge Leonhard, der letzte Sprössling des Hauses, den Eid schwören: dass er den Maler aufsuchen und sich an ihm rächen wolle. Den zweiten Hebel bildet ein etwas später von Müllner in der Albaneserin behandeltes Motiv: dass zwei Brüder ein Mädchen lieben und der eine nach dem Tode des andern ihm im Besitze desselben folgt. Der deutsche Ritter, Graf Gotthardt, erhält von Rom die Dispensation und wirbt um die Wittwe seines Bruders, seine frühere Braut.

Die Enthüllung ist nun damit gegeben, dass der unter falschem Namen auf dem Schlosse lebende und das Bildniss Camillens malende Meister Spinarosa der Maler Lenz ist. Er wird nach zwei Seiten hin wieder erkannt werden: als der frühere Geliebte Camillens und als der Maler des verhängnissvollen Bildes. Er steht dem deutschen Ritter ähnlich gegenüber wie in der »Heimkehr« der erste Mann dem zweiten: er hat das ältere Recht. Zwischen beiden entspinnt sich wie dort, ohne dass Lenz erkannt ist, ein Wettstreit der Grossmuth. Der Graf, als er erfährt dass Camilla ihren ersten Geliebten noch im Herzen trage, will sich in Begleitung Spinarosas, der sich für einen Freund des deutschen Malers ausgibt, auf den Weg machen, um ihn in ihre Arme zu führen. Umgekehrt ist der Maler (vgl. den ersten Mann in der »Heimkehr«), als er den Hochsinn des deutschen Ritters erfährt, bereit ihn an Grossmuth zu besiegen: er will entsagen und sich selbst für tot ausgeben. Er ist eben daran zu fliehen: da fällt er noch mit einem Fusse in die vom Schicksal gelegten Schlingen, indem ihn sein Monogramm als den Maler des

verhängnissvollen Bildes verräth und der Marchese ihm den Degen in die Brust stösst.

Was das Schicksal an diesen Unglücklichen für eine Forderung habe, fragen wir uns nach diesem tragischen Ausgange vergebens. Auch wundern wir uns mit Recht, dass Camilla und Lenz sich nicht schon längst erkannt und dadurch der Katastrophe vorgebeugt haben. Hier aber fällt uns der Dichter ins Wort und erinnert uns daran, dass sich Camilla nicht ohne Grund um einen ungeliebten Gatten blind geweint habe und dass sie zu demselben Zwecke eine Binde vor den Augen trägt, zu welchem sonst bei den Männern der falsche Bart angesetzt wird. Und ergötzlich genug wird auch hier am Schlusse der falsche Bart abgeworfen, indem Camilla das Gesicht wiedererhält und die Binde von den Augen wirft. Widerlich bleibt nur, dass diese Blindheit das ganze Stück hindurch sich als physischer Schmerz geltend macht und eine Gattung von Mitleid zu erregen sucht, dessen wir leichter im Spital als im Theater fähig sind.

Von den typischen Charakteren und conventionellen Behelfen der Schicksalsdramen hat sich Houwald hier fast ganz frei gehalten. Nur Leonhard, der Knabe von 16 Jahren, aber von männlich ernstem Sinne, der die Klugheit früh gefunden und als Knabe schon die Welt — wenn nicht die wirkliche, so doch eine, welche ihm die Kunst erschlossen — genau geprüft hat, der auch nach Art des Klosterbruders und des Novalis viel über Kunst redet, — nur Leonhard ist ein Zwillingsbruder des schicksalskundigen Otto in der Schuld, wie ja überhaupt Houwald, der Kinderschriftsteller und Kinderfreund, diesen Knabentypus mit besonderer Vorliebe ausgebildet hat. Auf die Schicksals-Idee verzichtet Houwald, äusserlich wenigstens, ganz. Der Marchese sagt zwar: »Was kann ich für des Schicksals harten Gang?« aber Julie führt ihn mit den Worten ab:

»Ihr nennt es so, damit die eigne Schuld
Ihr einer fremden Macht zuschreiben könnt;
Die strenge Folge seines eignen Handelns,
Das nennt der Mensch sein Schicksal; jagt er nur
Herzlos und blind den Leidenschaften nach,
Sieht er auch nur ein blindes Fatum walten!«

Was sonst in der Schicksalstragödie auf die körperlichen Nerven wirkt, das ganze Heer von Ahnungen, Prophezeiungen, Träumen u. s. w., wendet sich hier, feiner aber schwächlicher, gegen die geistigen Nerven. Camilla und der Maler stehen sich gegenüber, ohne sich zu erkennen; aber eine Ahnung, wie Börne sagt, »das in unseren neueren Tragödien so beliebte Dehnen und Sehnen, die magnetische Sympathie, das schwermüthige Wesen, die sauersüsse Empfindung, wobei einem ganz jämmerlich zu Muthe wird, lässt sich alsbald verspüren. Er wird ahnungs- und andachtsvoll, ihr wird heiss und schwül, sie bekommt das Asthma und muss ins Freie. Da kniet er mitten im Zimmer nieder, die Abendglocken läuten dazwischen.« Man sieht, hier spielt wieder etwas Zacharias Werner herein.

Während Müllner in seiner Albaneserin sowohl in dem gewählten Versmass als in dem lichteren und milderen Inhalt deutlich den Einfluss Houwalds zeigt, dessen »Bild« ihm während der Arbeit als Manuscript zugeschickt wurde: kehrt Houwald in seinem folgenden zweiaktigen Trauerspiel: »*Der Leuchtthurm*« (geschrieben vom 19. August bis 22. November 1819, aufgeführt zunächst in Dresden und Berlin, zuerst gedruckt Leipzig 1821) nicht nur zu den vierfüssigen gereimten Trochäen, sondern zu dem ganzen Schema und Gerüst der Schicksalstragödie zurück. Wenn der Vorhang aufgeht, befinden wir uns auf dem einsamen Leuchtthurm im Meere: der, schon in den früheren Dramen ein beliebtes Bild, hier mit dem üblichen »Lampenschein von oben« in Scene gesetzt wird. Das einfache idyllenhafte

Stillleben im kleinen Zimmer des Thurmes, während draussen die Elemente im Kampfe liegen und ihr Toben, mit den Harfentönen eines Wahnsinnigen sich vermischend, gewissermassen das Accompagnement des einfachen Liedes bildet, hatte für den Dichter einen besondern Reiz. Der im Sturme harfende Wahnsinnige, welcher auch in einer Erzählung des Dichters bedeutend hervortritt, ist eine Vorstellung, welche Houwald seinem geliebten Ossian entnommen hat und welche zufällig mit der neumodischen Vorliebe für versificirten Wahnsinn zusammentraf.

Der Inhalt des Stückes ist wunderlich genug: Ein Graf von Holm hat Frau und Sohn seines Hausfreundes Ulrich Hort entführt und diesen dadurch in Wahnsinn gestürzt. Gewissensbisse quälen den Grafen, den inzwischen herangewachsenen Sohn auf die Suche nach seinem Vater zu schicken. Dieser hat die fixe Idee dass seine Frau über das Meer wieder zurückkommen werde, und weil er sich deshalb vom Strande nicht entfernen will, hat sich auch sein Bruder als Leuchtthurmwächter dort niedergelassen. Vor dem Leuchtthurm leidet das Fahrzeug, welches den Sohn trägt, Schiffbruch; ohne dem Vater weiter nachzufragen, verliebt sich dieser in seine Retterin, die Tochter des Wächters. Eben ist ein zweites Schiff, auf welchem der Graf und die Mutter dem Sohne nachfolgen, auf dem Meere, als der wahnsinnige Alte, während die jungen Leute vor Liebe weder hören noch sehen und es draussen stürmt und tobt, die Lichter des Thurmes auslöscht und damit das Schiff, welches seine treulose Frau führt, dem Untergange preisgibt. Der Graf wird gerettet; die Leiche der Frau führen die Wellen dem wahnsinnigen Gatten zu, der sich mit ihr in die Fluth stürzt.

Zwei so verschiedenartige Kritiker, wie Tieck und Börne, haben fast übereinstimmend die Unbegreiflichkeiten aufgezeigt, auf welchen diese Handlung von Anfang bis

zu Ende beruht, und das Stück für alle Zeiten gerichtet. Die Motivirung ist trotz des Aufwandes zweier an derselben Stelle sich ereignender Schiffbrüche misslungen; die Motive von der mit ihrem Kinde gestohlenen Gattin angefangen bis zum Leuchtthurmdienst sind albern; die Personen Schwächlinge, welche, wo sie im Rechte sind, den Verstand und, wo sie gar im Unrechte sind, die Kraft selbst zur Liebe verlieren. Ihr Charakter ist nicht einmal mit der Wahrscheinlichkeit eines Meldezettels sichergestellt: denn der Bruder eines Mannes, der einen Grafen zum Hausfreund hat, wird sich doch kaum zum Leuchtthurmdienste hergeben wollen. Die Schicksalsidee beleidigt und verletzt, so schwächlich sie auch durchgeführt ist und so ängstlich das Schicksal herumtrippelt, um allen seinen Verpflichtungen nachzukommen. Das Walten einer höheren Gerechtigkeit ist von einem zufälligen Lokale (dem Leuchtthurm) abhängig gemacht und die Fäden des Schicksals lenkt ein Wahnsinniger, indem er die Schnur ergreift, mittelst welcher die Lichter des Thurmes ausgelöscht werden. Eine tragische Wirkung ist schon deshalb nicht möglich, weil von dem Paare, welches die Helden vorstellt, die eine Person nur mehr als physische Leiche auf die Bühne kommt und die andere (nach Houwalds uns schon bekannter Vorliebe für kranke Charaktere) ein Wahnsinniger, also ein selisch Toter ist. Es ist ein Vertuschen, wenn Houwald am Schlusse in dieser Katastrophe nur eine milde Fügung der ewigen Liebe erkennen will: denn freilich liegt die eigentliche Katastrophe schon vor dem Beginne des Stückes und das überwiegende Gefühl der Freude, welches wir über den Tod eines Wahnsinnigen empfinden, ist jedenfalls nicht das ästhetische Mitleiden, welches die Tragödie erregen soll, sondern rein physischer Natur. Zu solchen inneren Schäden kommt äusserlich eine ungeschickte Disposition: der erste Akt

ist vollständig leer und entlässt uns ohne allen Aufschluss. Er wird allein durch die beliebten Parallelen zwischen Phänomenen des Meeres und des Himmels auf der einen und dem Menschenleben auf der andern Seite und durch gesuchte und schwülstige Schilderungen ausgefüllt, welche uns selbst im Munde solcher begegnen, bei denen sie niemand erwartet oder wünscht.

Auf dem Niveau, auf welches Houwald mit dem »Leuchtthurm« herabgesunken war, war eine Vermittlung mit den Kinderstücken, welche er für die Jugend schrieb, keine Unmöglichkeit mehr. Er bedurfte nur eines äusserlichen Anlasses um zu zeigen, dass das Schicksalsdrama für Kinder und Erwachsene dasselbe Interesse habe. Als Houwald aufgefordert wurde, für eine zum Besten des Waisenhauses in Pirna veranstaltete Publikation eine Dichtung zu schreiben, fand sich diese Gelegenheit: Houwald bestrebte sich etwas für die Eltern wie für die Kinder Taugliches zu schreiben und traf jetzt erst recht den Nagel auf den Kopf. Nicht nur dass der Graf Brühl das Stück, wenn es auch poetisch hinter seinen vorigen Arbeiten zurückstehe, in dramatischer Hinsicht als die Perle derselben bezeichnete, sondern auch das grosse Kind, Publikum genannt, fand an diesem Kinderstück das grösste Gefallen. Es wurde mit unerhörtem Beifall in Berlin gegeben, wo kurz vorher der Leuchtthurm nur eine kalte Aufnahme gefunden hatte, und trug dem Dichter von seinem neuen Landesherrn, dem preussischen König, einen Orden ein. Kein Wunder, dass man später in Berlin sogar ein ganzes und wirkliches Kinderstück des Dichters zur Aufführung brachte: »Der Schuldbrief«, welchen Houwald später in das »Buch für Kinder« aufgenommen hat.

Dieses Wohlthätigkeitsdrama in zwei Akten: »*Fluch und Segen*« (vom 12. August bis 3. September 1820 geschrieben; zuerst gedruckt Leipzig 1821) ist ein Produkt

von völliger Nichtigkeit und allenthalben abhängig von der Tradition und Schablone. Schon im Titel verräth sich der enge Anschluss an Werners 24. Februar: das Drama bildet offenbar das Gegenstück zu diesem, welches Goethe schreiben wollte und von dem Werner im Prologe gesprochen hatte. Unter dem Vorbild Werners verlegt sich Houwald hier mit Absicht auf eine mehr realistische Darstellung: er will nur das reine Leben wiedergeben und allen Zufluss zu reichen poetischen Lebens abweisen, wobei er zugleich die Erfahrung machte, dass ihm das Schmucklose weit mehr Mühe koste als die poetische Verzierung in den früheren Dramen. Mit geringen Aenderungen behält er die traditionellen Charaktertypen bei: das Personal besteht aus dem Pächter (an Stelle des Försters), seiner Frau und zwei Kindern, die letzteren wie in der Heimkehr verschiedenen Geschlechts. Dazu kommt der Unbekannte, welcher diesmal ein Seiltänzer ist: Houwald hat hiebei eine wirkliche Person aufs Korn genommen, wie er alles, was ihm unter die Augen und vor die Ohren kam seinen Schicksalszwecken dienstbar zu machen suchte. Auf der Reise nach Dresden hatte er in demselben Jahre einen Seiltänzer mit Staunen und Bewunderung gesehen und dieser muss es sich nun gefallen lassen hier mit falschem Barte mitzuspielen. Auch für den Knaben Moriz, den er sich 12 bis 13 Jahre oder noch jünger dachte, will er in seiner Familie einen Vertreter gefunden haben und auch die völlig schattenhafte Camilla im »Bild« soll dort (offenbar in seiner Frau) ihr Modell gehabt haben. In einem halben Kinderstücke durfte Houwald, der sich schon in Dramen für Erwachsene auf die Ausbildung dieser Kindertypen verlegt hatte, ungescheut seinen Knaben Moriz zum Helden des Ganzen machen. So tritt uns nur in dem Justizamtmann Braun eine bisher unbekannte Nebenperson entgegen, welche aber einzig und allein einen Botenbericht

vertritt und völlig aus ihrer eigenen Rolle fällt. Nachdem Houwald zu der unvermeidlichen Schuld, welche die Voraussetzung eines solchen Drama bildet, noch Schillers Räuber in Anspruch genommen hat, entwickelt sich das Stück ganz nach der bekannten Schablone:

Wir sind in einem abgelegenen Pächterhaus. Aermliches Zimmer, in welchem die Wanduhr auf 9 zeigt. Es ist Abend, das Licht brennt auf dem Tische, draussen tobt der Wind. An Stelle des Monologs der Mutter tritt, seitdem Houwald die Kinderzahl vermehrt hat, ein Dialog zwischen der Mutter und der halbschlafenden Tochter. Die Mutter voll Unruhe und böser Ahnung fragt: »Wo sie nur bleiben?«; der Fusssteig durch den Wald ist, wie im 24. Februar, leicht zu fehlen; er geht am Felsenabhang vorbei — wir wissen aber recht gut dass er nicht verfehlt werden wird. Phylax bellt und: »da sind sie!«, Vater und Sohn. Wir erfahren jetzt auch (vergleiche Werners 24. Februar), dass Günther verschuldet ist und bei dem Amtmann war, um eine Verlängerung des Termins anzusuchen; leider war der Gang vergebens und morgen soll die Exekution vor sich gehen. Der typische Satz: »Unrecht Gut gedeiht nicht«, leitet dann zu der ebenso typischen Erzählung der Schuld über, welche aber hier zwischen Mann und Frau, ohne Hinzutritt eines unbekannten Dritten, noch unmotivirter ist, als wenn sonst die Helden der Schicksalstragödie dem Fremden ihre geheimen Verbrechen auf die Nase binden. Der Mann hat (vgl. Franz Moor) seinen Schwager bei dem Schwiegervater ausgestochen; ihm dessen Fluch zugebracht, um sich in den Besitz des Gütchens zu setzen. Der Schwager ist in die Welt gegangen und gilt für todt. Aber eine Vorstellung der »Räuber« hat in dem Pächter das Gewissen rege gemacht; der Tod zweier Kinder ist ein unheilvolles Zeichen; er hat sich aus Gewissensqual dem Trunk und Spiel ergeben,

aber (wie bei Houwald ein guter Genius immer zur Hilfe bereit ist) sein Weib hat ihn wieder zur Mässigkeit zurückgeführt. Dennoch geht die Wirthschaft in Folge von Hagelschlag und Misswachs hinter sich und der Pächter steht also vor dem Gefängnisse. Auf dem Weg zum Amtmann hat ihm aber ein Seiltänzer auf demselben Platze (locus fatalis), wo er einst die Räuber gesehen, den Antrag gemacht ihm sein Kind abzukaufen, und nur mit Mühe widersteht der Vater der Versuchung mit dem Erlös seines Kindes die Schuld zu tilgen. Aber der altkluge Moriz weiss selber zu handeln; er sieht dass Gott ihn zum Retter seines Vaters bestimmt hat; er eröffnet der Schwester seinen heldenhaften Entschluss sich selbst zu verkaufen. Der biblische Segen, welchen die Mutter dem Kinde gibt, und dessen rührende, »sehr weich« zu sich selbst gesprochene Worte schliessen den Akt:

»Geh', armer Moriz, lege still dich nieder!
Wo auch dein Auge künftighin erwacht,
Die Mutter weckt dich doch nicht wieder!«

Der zweite Akt findet Günther bei der Bibel (vgl. die beiden Februarstücke); die Frau tritt ein: rührender Abschied vor dem bevorstehenden Abgang ins Gefängniss. Der rauhe Amtmann, von dem im ersten Akte die Rede war, kommt hinzu: er hat sich aber inzwischen ganz ins Gegentheil verändert, er ist gerührt, die Fürbitte des Kindes hat ihn tief gejammert und nur gegen die Eltern ist er kurz, weil — jetzt kommt es auf! — weil sie den Sohn verkauft hätten. »Was? wir das Kind verkaufen? ihm ein Haar krümmen« u. s. w., u. s. w. — so schlagen diese und auch der Pächter, welcher so nahe daran war es wirklich zu thun, die Hände in vollem Pathos über dem Kopf zusammen. Nun kommt noch der Seiltänzer selbst, angeblich um die zurückbehaltene Wäsche des Kindes in

Empfang zu nehmen, eigentlich aber um einen Akt unerhörter Seelengrösse zu begehen. Er gibt dem Knaben, der sich selbst verkauft hat, den Sieg, indem er ihn zu seinen Eltern zurückbringt (die verdiente Disciplinarstrafe des entlaufenen Knaben bleibt leider aus); und hat Fluch mit Segen vergolten, wenn er seinen falschen Bart abwirft und als der verfluchte Schwager und Bruder zu Tage tritt. Ueber die Moral bleiben wir gleichfalls nicht im Dunkeln: wenn Günther Anfangs meint, auch über den Menschen falle der Würfel, auch ihn treibe das Schicksal; so bilden dagegen die versöhnlicheren Worte den Schluss, welche sich der fälschlich des Mordes Angeklagte und wegen des gegen ihn geführten Criminalprozesses berühmt gewordene Kaufmann Fonck zu seinem Troste ins Excerptenbuch schrieb:

»Des Menschen Sünde ist allein sein Fluch,
Drum kennt ihn nur der Mensch, Gott kennt ihn nicht.
Wem das Bewusstsein tiefe Wunden schlug,
Der glaubt, der Herr geh' mit ihm ins Gericht.
Er aber ist die Liebe und Geduld,
Er sendet jedem Sonnenschein und Regen.
Sey du nur rein und frei von aller Schuld,
Dann bringt dir Menschenfluch doch Gottes Segen!«

Auf einem weiten Umwege sind wir so eigentlich beim Ifflandschen Rührstück wiederangelangt, an welches schon der Leuchtthurm bedenklich erinnerte und in dessen Gattung das folgende Drama ganz hineingehört.

Bei Gelegenheit der Vermählung des Prinzen von Sachsen mit der Prinzessin Amalia von Baiern wurde Houwald von der Münchener Intendanz zur Abfassung eines Feststückes aufgefordert, welches er in drei Tagen (1.—3. September 1822) fertig brachte. Aus politischen Gründen scheint man dasselbe in München ignorirt zu haben und Houwald brachte es später in Berlin zur Aufführung. Ein Schicksalsstück wäre bei einer so freudigen

Gelegenheit wenig am Platze gewesen; Houwald wählte die Gattung, welche ihm am nächsten lag: das bürgerliche Rührstück nach Ifflands Weise, in welchem er aber an Stelle der verkleideten Minister und Präsidenten die allerhöchsten fürstlichen Personen selbst einführte. Er benutzte die Gelegenheit zu verschiedenen tendenziösen Kundgebungen und loyalen Expektorationen. So entstand in kurzer Zeit ein *Drama in drei Aufzügen: »Der Fürst und der Bürger«* (zuerst gedruckt Leipzig 1823). Wir müssen die Handlung, welche ganz andere Bahnen einschlägt als die der vorigen Dramen, schrittweise verfolgen.

Die exekutive Gewalt, auf welche sonst bei Werner und Müllner höchstens am Schlusse verwiesen wurde und mit welcher Houwald bisher gar nicht in Berührung gekommen war, tritt hier gleich Anfangs in Gestalt von Häschern auf die Bühne, welche den Schreiber Dietrich im Namen des Landvogts gefangen genommen haben: er hat dessen gräflichen Sohn, einen Wüstling, welcher die Tochter des Bürgermeisters, seine Geliebte, entführen wollte, thätlich angegangen, wie Schillers Melchthal den Knecht des schweizerischen Landvogts. In der Schenke, wo die Häscher Station machen, trifft Dietrich auf seinen Vater: das Gejohle der betrunkenen Häscher im Hintergrunde und der laute Jammer des Vaters im Vordergrunde bilden, wie der Dichter die Personen selbst commentiren lässt, ein schreckliches Gemisch von Jammer und von roher Lust. Die aus dieser Gefangennehmung sich ergebende Auflehnung des Bürgerstandes und des Volkes gegen den Landvogt erinnert oft handgreiflich an den Wilhelm Tell, schlägt abar ebenso plötzlich wieder in das bürgerliche Rührstück um. Ein Reisender, Richard von Franken (der Unbekannte), befreit Dietrich, indem er die geforderte Caution erlegt; mit diesem Akt der Grossmuth schliesst der erste Aufzug. ... Der zweite beginnt im Hause des Bürgermeisters.

Mann und Frau sind so uneinig wie Miller und Frau im ersten Akte von Kabale und Liebe. Die Frau hat den gräflichen Verehrer nicht ungern im Hause gesehen und betrachtet die Ehe zwischen ihrer Tochter und einem Schreiber als Mesalliance, während der Vater dem Beschützer seiner Tochter ihre Hand zum Lohne geben will: diese bürgerlichen Vorurtheile werden dem Zuhörer recht deutlich unter die Nase gerieben. Unterdessen hat der Landvogt den Schreiber Dietrich noch einmal zur Auslieferung verlangt: die Bürgerschaft will beim Landvogt selbst und, wenn es nichts nützt, beim Herzog Schutz suchen. Der Fremde nimmt sich wieder energisch an und will selber beim Landvogt vorsprechen. Jetzt geht uns auch ein Licht auf und viel eher, als der Dichter es anzündet. Es war im ersten Akte von einer Heirath zwischen einem fremden Prinzen und der Prinzessin des Landes die Rede. Der Fremde sagt: »Ich sprech' auch mit dem Landvogt, hörst Du? — *ich!*«; »ich aber bin ihm ebenbürtig; *ich!*« Wer anders könnte so protzig auf sein Ich pochen, als der verkappte Prinz, der den Glückszustand und die Menschen des Landes erst kennen lernen will, aus welchem er sich die Tochter holt, und der deshalb incognito reiste. Und wie rührend war es nun, wenn der Prinz sich dem unbefangenen Bürgermeister zu erkennen gab und, etwas selbstgefällig auf seinen verschiedenen Rollen verweilend, von sich sagte:

»Der *Fremde*, der ihm (dem Herzog) hier ins Amt gegriffen,
Weil er vergass, es selber zu verwalten,
Der *Ritter*, der sein treues Schwert geschliffen,
Um hier an seiner Statt Gericht zu halten,
Der *Wandrer*, der es nur zu klar gelesen,
Dass seine schönste Hoffnung ihn betrog,
Der trauernd wieder in die Heimath zog,
Es sey Prinz Richard selbst gewesen.«

Was musste diese reinmenschliche Entrüstung eines königlichen Brautwerbers, der das Glück der Liebe nur unter guten Menschen und nicht dort suchen will, wo Willkür zu Gericht sitzt, auf den Zuhörer aus dem Volke für eine Wirkung thun! Man vergass dabei gerne, dass das Motiv nicht ganz neu war: denn schon im »Johann von Paris« reist der Fürst incognito seiner Braut entgegen und in einem Stücke der Frau von Weissenthurn kommt umgekehrt die Herzogin als »Pilgerin« an den Hof ihres Bräutigams, um ihn kennen zu lernen und zu prüfen — der Herzog verliebt sich natürlich in sie und ist um so glücklicher, als er in ihr seine Verlobte wiedererkennt. Selbst Tieck, der sich als Kritiker über das Motiv lustig machte, hat in seinen Novellen den incognito reisenden Fürsten nicht immer zu vermeiden gewusst.

Im dritten Akte klopft dann der verkappte Prinz wirklich bei dem Landvogt an; er trifft auf zwei Mädchen, bei denen er das Herz der Landestöchter zu untersuchen Gelegenheit hat. Er überzeugt sich wenigstens bei der einen von der zum Glücke eines Mannes erforderlichen Herzensgüte und erfährt nebenbei, dass auch der Vater gut und nur die Menschen um ihn nicht immer gut seien. Durch die eine Tochter lässt der Prinz sodann bei dem Vater das Gesuch um Freilassung des Schreibers anbringen: aber dieser ist gegen jede Protection von Seite seiner Familie fest verschlossen. Der Prinz geht ihn nun selbst mit dem verwegenen Freimuthe an, den er sich leicht erlauben kann. Er treibt es bis zum Gotteskampfe, den er, wenn ihm der Sohn nicht stehen will, mit dem Vater aufnimmt. Diese unerträglich erzwungenen Situationen beschliesst ein letzter Coup, der alles Vorhergehende übertrifft und uns förmlich aus den Wolken fallen lässt: der vermeintliche Landvogt ist der Herzog selbst, der seinen nach Willkür handelnden Diener bereits entlassen und den Prinzen, seinen zukünftigen

Schwiegersohn, gleichfalls nur auf die Probe gestellt hat. Der bei Iffland gewöhnliche Effekt, dass am Schlusse einer nur seinen Kragen umschlägt und sich durch einen Stern als Minister und als deus ex machina zugleich vorstellt, ist hier also zweimal in Anwendung gebracht. Natürlich ist nun auch das liebenswürdige Landeskind, welches dem Prinzen gefallen hat, die ihm bestimmte Prinzessin: so fiel der Schluss ganz mit der festlichen Gelegenheit zusammen, für welche das Stück bestimmt war und die Zuschauer konnten nach Herzenslust in die Schlussworte mit einstimmen: »Heil den Verlobten! Heil und Segen! Heil!«

Unter einer so albernen Einkleidung vertheidigt Houwald aber dennoch mit ehrenwerthem Freimuthe einen ernsten politischen Gedanken. Houwald selbst war im November 1821 seinem Bruder im Amte eines Landsyndicus der Niederlausitz gefolgt und also an die Spitze der ständischen Verwaltung getreten, welche damals nach dem Anheimfall an Preussen sich gegen die neuen Staatsbehörden ihres Lebens zu erwehren hatte. In den auf Geschichte, Privilegien und Herkommen begründeten landschaftlichen Verhältnissen der Niederlausitz sah man, wie Houwalds Biograph bemerkt, ein fremdes und unbequemes Element, welches von der Verwaltung der altpreussischen Provinzen zu entschieden abwich, um es ganz in der bisherigen Form bestehen lassen zu können. Eine widersetzliche Natur hätte hier vielleicht alles verdorben: Houwald war biegsam und gesinnungstreu zugleich und darum zum Vermittler eben der rechte Mann. Ob nun der Bezug auf diese Verhältnisse erst in das für die Berliner Aufführung geschriebene Manuscript gekommen ist (weil er nach München doch wenig gepasst hätte) oder schon früher vorhanden war: Houwald nimmt deutlich gegen das Beamtenthum und für die Stände Partei. Eine Cabinetsordre vom 17. Februar 1822 hatte die Aufrecht-

haltung der bisherigen provinzialständischen Verfassung und die baldige Einberufung ständischer Deputirter aus der Lausitz in Aussicht gestellt. Wohl mit Bezug darauf sagt in dem Drama der Herzog:

»In kurzer Zeit beruf' ich meine Stände,
Auf dass sie meine Fürstensorgen theilen,
Und völlig eigne kleine Noth vergessen,
Um unsres Landes Nothdurft zu ermessen!

Das Bürgerthum erhält zwar wegen seiner Widersetzlichkeit auch eine Lection:

»Zwar merkt euch das: Getreue Bürger sollen
sich ruhig ihren Vorgesetzten beugen,
Und mit Vertrau'n an ihren Fürsten gehn ---«

hat aber doch die Abschaffung der Landvögte durchgesetzt. Mit Recht hat Tieck dem Dichter den Vorwurf gemacht, dass er die Frage, ob ein gemisshandelter Unterthan sich gegen seine Obrigkeit widersetzen dürfe, die Frage der non-resistance, welche damals allgemein auf dem Tapet war, auf zu leichte und sentimentale Weise entschieden habe. So wird ja auch die menschliche Basis des Fürstenthums hier in den unausstehlichsten Gemeinplätzen verfochten und in dem mit Nachdruck zu betonenden Schlagwort: *deutsches* Wort, *deutsche* Männer, *deutsche* Frauen etc. klingt auch die neue deutschthümelnde Richtung an. Die Loyalität breitet ihre glanzvollen Schwingen über alles Banale und Triviale, welches sich Houvald in den derben Volksscenen und in der Diction (z. B. »er scheint ein äusserst nobler Herr zu sein«) erlaubt, schützend aus. Auch das historische Costüm (dreissigjähriger Krieg) ist blos zu dem Zwecke gewählt, um den Bezug auf die Gegenwart weniger grell hervortreten zu lassen, und höchstens dadurch angedeutet, dass die Kenntniss des Lesens nicht bei Jedermann vorausgesetzt wird.

Gleichfalls als Gelegenheitsstück, bestimmt für die Privatbühne der königlichen Familie in Berlin, welche ein ernstes Stück jedoch nicht mit zu tragischem Ende gewünscht hatte, schrieb Houwald im Herbst 1823 ein Trauerspiel in drei Aufzügen von erfreulichem Ausgange: »*Die Feinde*« (Leipzig 1825 zuerst gedruckt). Unter den Händen aber war ihm die Dichtung zu gross angewachsen; sie sollte nun von dem Privattheater an das öffentliche Nationaltheater übergehen und nun galt es, sie noch einmal und mit ganz anderen Augen zu betrachten, ihr ohne alle Nebenrücksichten die wahren Erfordernisse einer Tragödie zu geben, wozu das Ganze doch einmal angelegt war. In München und Berlin wurde das Stück nach seiner Vollendung mit Beifall gegeben.

Der schottische Theilkönig Malkolm hat seinen Gegner Grimus, welcher die andere Hälfte des Reiches besitzt, überfallen, enthauptet, seinen Schwiegervater geblendet. Brassolis, die Frau des Grimus, erzieht ihren Sohn Edgar zur Rache und als er herangewachsen, entbrennt der Krieg aufs Neue. Malkolms Sohn Donald, der bei Cnuth in England erzogen worden ist, wird ins väterliche Lager berufen, um seiner Sache die durch des Vaters Grausamkeit verlorenen Sympathien wieder zu gewinnen. Als er aber mit seinem Erzieher Kotmin in Pilgerskleidung auf der Reise ist, wird er von Soldaten überfallen und muss seine Zuflucht zu einem Schlosse nehmen, in welchem auch die Familie seines Gegners Schutz gefunden hat. Beiderseits kennt man sich nicht. Aber Donald verliebt sich rasch in Edgars Schwester Alona und »ohne die üblichen Respektstage abzuwarten« (Börne) gesteht sie ihm ihre Gegenliebe. Die beiden Liebenden können sich das Geheimniss ihrer Abstammung nicht lange verschweigen: aber trotz Donalds ausdrücklichem Geständniss, er sei der feindliche Prinz, glaubt man nicht daran. Kotmin leugnet es ab und die

von König Malkolm in politischer Absicht ausgestreute Nachricht, dass der Prinz im feindlichen Lager bereits angekommen sei, unterstützt sein Leugnen. Es fällt dem schwächlichen und durch eine (vom Dichter ziemlich flau behandelte) zärtliche Leidenschaft zurückgehaltenen Prinzlein nicht ein sich aus den Händen seiner Gegner zu retten; ja nachdem Edgar in Folge seiner wilden Rachsucht die Herzen des Volkes und die Entscheidungsschlacht. verloren hat und seine Rückkehr die Gefahr für Donald nur vergrössert, ergreift dieser aus schwachherziger Grossmuth förmlich die Partei seines Gegners, den der romantische Enthusiast darüber aufklärt, wie er es hätte anfangen oder nicht anfangen müssen, um die Herzen des Volkes zu gewinnen. Um für seine Feinde Schonung zu erwirken, schickt er Kotmin ins väterliche Lager, während er selbst wiederum zurückbleibt. Aber Kotmin denkt klüger als er: er plant einen Ueberfall und tödtet den ihm von den Feinden gleichfalls in Vermittlungsabsichten mitgegebenen Begleiter. Dadurch wird Donald endlich erkannt: als aber Kotmin mit seinen Leuten den Ueberfall wirklich ausführt, tödtet ihn der zartgemuthe Prinz als Verräther und weist alle seine Freunde zurück. Zweikampf soll zwischen ihm und Edgar entscheiden. In diesem Wettstreit der Grossmuth wirft nun auch dieser das Schwert weg: Donald sei der Würdigere; oder, wie sich die Personen bei Houwald gegenseitig selber verhimmeln (vgl. oben S. 179):

»Du *Pilger*, der zuerst den tiefen Sinn
Des Lebens und des Thrones mich gelehrt:
Du *Sohn*, der sich in meine Hand gegeben,
Um gegen seinen Vater uns zu schützen;
Du *Sieger*, welcher dem Besiegten dennoch
Den freien Kampf um seine Krone bietet,
Du stehst viel höher, würdiger als ich,
An dir soll meine Hand sich nicht vergreifen,
Dir darf, dir muss ich weichen!«

Eine Heirath zwischen Edgar und Alona befestigt die Aussicht des Friedens; der junge Edgar zieht sich, nicht ohne Anflug von Neid und Beschämung, in die Einsamkeit zurück, aus welcher er erst zurückkehren will, wenn Donald die goldene Zeit über Schottland heraufgeführt hat.

In der Handlung schliesst Houwald hier deutlich an Grillparzers Ahnfrau an: Donald kommt, vermeintlich von Räubern verfolgt, verwundet wie Jaromir auf das feindliche Schloss. Das Verbinden der Wunden und Alonas zärtliche Besorgniss erinnert an Bertha und Jaromir; und die Scene, in welcher der Hauptmann das ganze Schloss durchsucht, während der Feind vor ihm steht und sich unter den Freunden versteckt, ist direct aus der Ahnfrau entlehnt. Wie Jaromir, der Räuber, sich anbietet gegen die Räuber zu fechten, so wird Kotmin der Anführer im feindlichen Schlosse u. s. w. Freilich ist bei Houwald alles mit so plumper Unwahrscheinlichkeit arrangirt, dass man aus der Verwunderung gar nicht herauskommt. Die Personen scheinen sich verabredet zu haben von der Anwesenheit der Feinde keine Notiz zu nehmen. Donald sagt: »wisst ihr denn, ob ich nicht Malkoms Sohn bin?« und Alona antwortet: »Um Gotteswillen, sei es nicht!« Brassolis ist von vornherein überzeugt, dass Pilger nicht gefährlich sind und vertheidigt sie unbesehen, selbst gegen die eigenen Freunde. Die Motivirung ist auf allen Seiten lahm und nirgends bietet sich dem Dichter ein geschicktes Motiv an. Die Charaktere hat Börne gerichtet: es sind nicht, wie Houwald in der »Widmung« meinte, riesenhafte Gestalten der nebelgrauen Vorzeit (ossianische Heldengestalten hat er im Auge), sondern sentimentale Schwächlinge, die mit Gemeinplätzen um eine Krone streiten. Edgar, von dessen wilder Rachsucht so viel die Rede ist, kommt besiegt aus der Schlacht: er steht (Börne) wie ein Schulknabe vor seiner Mutter. Sein Gegner, statt sich des eigenen Sieges

zu freuen, seufzt bei Seite: »Armer Edgar!« Und derselbe Edgar, dessen rücksichtslose Grausamkeit ihm das Herz des Volkes entfremdet hat, soll nun plötzlich durch ein paar Tiraden zahm gemacht und zur Entsagung bewogen werden! Umgekehrt muss Donald, nachdem er sich bis dahin nur von seinen höchst lobenswerthen, aber weder kriegerischen noch königlichen Empfindungen hatte leiten lassen, am Schlusse sein Königsrecht mit Kraft und ohne Schonung gegen Edgar vertreten. Hier freilich hat Houwald sich einfach an den Müllnerschen Yngulf gehalten, wie ja überhaupt sich Donald und Edgar bei dem einen, wie Oskar und Yngulf bei dem andern gegenüberstehen: auch im Yngulf gewinnt Edgar sich alle Sympathien durch seine milde, sentimental-romantische Persönlichkeit, während Yngurd die Liebe der Seinigen verliert. Die einzige Person, welche aus vernünftiger Ueberlegung handelt und die Pflicht des Unterthanen ebenso wie die Rechte des Königs beherzigt, wird vom Dichter absichtlich verdunkelt, indem er ihr eigennützige Motive unterschiebt und sie zum Intriguanten stempelt, damit ja seine romantischen Schwächlinge nichts von der Sympathie des Zuschauers verlieren.

In diesem Stücke tritt die Schicksalsidee bereits ganz zurück und gleichzeitig erlahmt auch die dichterische Kraft des Verfassers. Seine nächste Arbeit, in welcher fatalistische Motive ebenso vermieden sind, gedieh nicht mehr aus einem Gusse: 1821 begonnen, wurde sie hinter amtlichen Geschäften zurückgesetzt, dann 1826 wieder aufgenommen und erst 1828 vollendet. Nur aus Wien ist uns eine Aufführung des fünfaktigen Trauerspiels: *»Die Seeräuber«* (zuerst gedruckt Leipzig 1830) bekannt. Auch hier zeigt sich, schon in der romantischen Auffassung des Räuberwesens, der Einfluss von Grillparzers Ahnfrau. Der Hauptmann der Seeräuber ist kein gemeiner Räuber, sondern ein Held,

den die Eifersucht und der Neid des jetzigen Dogen, dem er bei der Geliebten und am Throne im Wege stand, aus Venedig vertrieben hat. Sein Sohn ist in einer Schlacht verloren und als Findling am Hof des Dogen erzogen worden, wo er die Liebe der Tochter des letzteren gewinnt. Sein Vater tritt als Werber für ihn auf: er will durch diese Heirath den Frieden zwischen Venedig und den Seeräubern vermitteln, wird aber, obgleich er sich dem Dogen zu erkennen gibt, abgewiesen, und will nun im Kampfe denselben zum Frieden und Bruderbunde zwingen. Die Räuber sind nämlich von ihrem Hauptmann (Bartholomeo) zur Gesittung herangebildet worden; sie sehnen sich alle in die bürgerliche Ordnung einzutreten; Bartholomeo selbst will seinem Sohne und dessen Gattin die Regierung abtreten, wenn sie vermählt sind; es soll ein neuer Staat entstehen, Bürgerleben und häusliches Glück sollen begründet werden u. s. w.: etwa wie Jaromir seiner Bertha das Gütchen am Rhein schildert, in welchem sie ein idyllisches Leben führen wollen. An ein freies Leben sind diese Räuber also gar nicht mehr gewöhnt und die Opposition der älteren, welche ein Weiberregiment fürchten und für Heldenthaten mehr Sinn haben als für Häuslichkeit, tritt nirgends handelnd auf und gibt sich auch in der Theorie bald zufrieden. Der alte Räuberhauptmann ist so fromm wie Jaromir, als seine Stimme zu Gott hinaufruft: nur noch einmal möchte er so wie als Kind beten und dann sterben. Da zur Begründung der gewünschten Häuslichkeit die Frauen das Nothwendigste sind, werden die Feindseligkeiten mit einem Mädchenraub eröffnet: gelegentlich eines Festes, an welchem gleichzeitig mit der Tochter des Dogen viele andere Jungfrauen verheirathet werden sollen, werden die Bräute gewaltsam entführt: mit Mädchenraub, noch dazu vom Altare weg, wird die Begründung des neuen Staates begonnen, der also unmöglich Bestand haben

kann. Aber jetzt will Flaminia nichts von dem Geliebten wissen, in dessen Besitz sie nur durch Schuld gelangt ist; die Tochter des Dogen setzt den Räubern den Kopf übel zurecht, weil sie ihr Friedenswerk durch eine solche Sünde befleckt und zerstört haben. Sie erweist sich thatkräftiger unter den Händen der Feinde, als Edgar im vorigen Stücke, und lässt sich durch die Liebe nicht abhalten die Brandfackel in die Burg der Räuber zu werfen, wodurch der Sieg den heranziehenden Venetianern zu Theil wird. Als beide Räuber gefangen eingebracht werden und das Volk auf ihrer Hinrichtung besteht, erwacht das Gewissen in dem Dogen und er will den alten retten, während Flaminia nun wieder um den jungen jammert. Man gibt ihnen Gelegenheit zu entfliehen, aber sie wollen nicht; Flaminia versteht ihre Seelengrösse und geht ihnen im Tode voran . . . . . Neue Erfahrungen machen wir an dieser letzten Arbeit über das dichterische Schaffen Houwalds nicht. Es sind dieselben halbschwachen Charaktere von demselben romantischen Strahlenglanz umgeben wie sonst. Die dramatische Ausführung, in welcher Müllner den Dichter gar nicht wiedererkennen wollte, ist eher einen Grad schwächer. Das Ganze ist nicht aus einem Gusse: stellenweise erhält man den Eindruck des blos Skizzirten und trotz des nicht uninteressanten Stoffes hat man das Gefühl der poetischen Leere und Dürftigkeit.

Houwald mochte wohl selber einsehen, dass, seitdem mit der Schicksalsidee nichts mehr anzufangen war, auch die Zeit für seine tragische Muse um war. Schon die tadelnde Kritik, welche sein Freund Müllner über das letzte Produkt seiner Begeisterung fällte, hätte ihn darauf hinweisen können. Er hatte es wie dieser schliesslich zu einer fünfaktigen Jambentragödie gebracht und konnte getrost dem Beispiele seines älteren Collegen folgen und seine Zeit anderen Geschäften widmen. Als Landsyndicus

der Niederlausitz sah er einen ehrenvollen Wirkungskreis vor sich, der seine Zeit vollauf in Anspruch nahm: er hat ihn, seitdem er der Tragödie entsagte, nur noch eifriger und gewissenhafter ausgefüllt als bisher und auf dem Wege von Neuhaus (wohin er seit seinem Amtsantritte übersiedelt war) zum ständischen Bureau in Lübben traf ihn am 28. Januar 1845 der Nervenschlag.

LITERARISCHE ANSTALT, RÜTTEN & LOENING, FRANKFURT A. M.

JOHANN GEORG HAMANN

IN SEINER BEDEUTUNG FÜR DIE

STURM- UND DRANGPERIODE

VON

JACOB MINOR.

Geheftet Mark 1. 60.

In Form eines literarhistorischen Essays, dabei frei von jedem gelehrten Beiwerk, gibt der Verfasser einen charakteristischen Überblick über jenen geistreichen und eigenthümlich tiefen Denker, der durch seine tiefsinnigen Schriften und seinen Einfluss auf Herder und Goethe eine bedeutende Stelle in der Literatur des 18. Jahrhunderts einnimmt. Hamann ist der Vater der Sturm- und Drangperiode und als solchen hat ihn der Verfasser obiger Schrift dargestellt.

DIE BÜHNENGESCHICHTE

DES

GOETHESCHEN FAUST

VON

WILHELM CREIZENACH.

Geheftet Mark 1. 50.

»Nachdem sich der Verfasser über die Entstehungsgeschichte des Faust verbreitet hat, untersucht er das Werk selbst auf die Schwierigkeiten hin, die es der Aufführung bietet, wobei er sehr treffend auf die beschreibenden Elemente hinweist, welche die Bühnenwirkung zerstören . . . Der lehrreichste Theil der Darstellung ist die Schilderung der vor dem Jahre 1829 veranstalteten Aufführungen . . . . Das alles ist hier mit einer Vollständigkeit abgehandelt, wie sie bisher noch keiner unserer Goetheforscher erreicht hat . . . Mit einer Chronologie der Aufführungen des zweiten Theils und mit einer gedrängten Kritik der verschiedenen Bearbeitungen desselben schliesst der Verfasser. Das Buch ist vorzüglich geschrieben und wird auch den, der sich sonst gerade nicht gern mit der Goethe-Philologie beschäftigt, angenehm fesseln.«

LITERARISCHE ANSTALT, RÜTTEN & LOENING, FRANKFURT A. M.

GOETHES BRIEFE
AN
FRAU VON STEIN.

HERAUSGEGEBEN VON

ADOLF SCHÖLL.

Zweite vervollständigte Auflage bearbeitet von

WILHELM FIELITZ.

Erster Band. Mit dem Bildniss der Frau von Stein

Geheftet Mk. 8. 40, gebunden in Leinwand Mk. 9. —, in Halbfranz Mk. 11. 40.

»Die Briefe Goethes an Charlotte von Stein« — sagt Herman Grimm — »bilden eines der schönsten und rührendsten Denkmale, welches die gesammte Literatur besitzt. Man wird diese Briefe lesen und kommentiren, solange unsere heutige deutsche Sprache verstanden werden wird . . . Wie eine breite ununterbrochene Melodie empfangen wir 10 Jahre lang Goethes Leben« . . . Seit vielen Jahren war die erste Auflage dieser unschätzbaren, einzigen Briefe vergriffen. Um so freudiger wird im Kreise aller Goetheverehrer — und wer ist dies nicht — das Erscheinen der neuen Auflage begrüsst werden.

FRIEDRICH PRELLER.

EIN LEBENSBILD
VON
OTTO ROQUETTE.

Mit dem Bildniss Friedrich Prellers

Geheftet Mk. 7. —, gebunden in Leinwand Mk. 7. 75.

Indem Otto Roquette Prellers Lebens- und Schaffensgang darstellt, seine bedeutende Stellung für das Kunstleben unserer Nation schildert, gewährt er einen Einblick in ein innerlich reiches Künstlerleben, das des Anregenden und Interessanten genug bietet. So sei hier beispielsweise nur auf die lebhafteste Theilnahme hingewiesen, die GOETHE für unsern Künstler bewies, dessen Einfluss auf Prellers künstlerische Entwicklung von nachhaltiger Bedeutung war und der Zeit seines Lebens in den regsten Beziehungen mit ihm verblieb.